L'EDUCATION MUSICALE

JANVIER 1966

124

Ce Numéro : 4 francs

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

21e Année — No 124 1er JANVIER 1966

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — 033-24-10

" L'Education Musicale "

vous présente

ses meilleurs vœux pour 1966

Il y a un an, en cette même place, nous émettions le vœu que 1965 apporte le redressement réclamé par tous de la pitoyable situation de la musique en France, qu'il s'agisse de sa diffusion ou de son enseignement.

Hélas ! tout reste d'actualité. Rien n'a été fait, c'est le moins qu'on puisse dire. Aux multiples démarches entreprises de tous côtés, les pouvoirs publics sont restés sourds !

Depuis octobre, la campagne, cependant, s'intensifie. Les Associations professionnelles, artistiques, culturelles et autres, multiplient leurs actions. A elles, se joint la grande presse (quotidiens, revues, etc...).

Voudra-t-on enfin s'émouvoir ?

Voudra-t-on agir pour sauver la musique en France et donner à notre jeunesse, toute notre jeunesse, des plus petits aux plus grands, le droit à recevoir, par des Maîtres hautement qualifiés comme le sont les Professeurs Certifiés, une formation musicale réclamée par les intéressés.

On ne peut croire que tant d'arguments solides et constructifs développés et exposés restent lettre morte; que l'un des plus beaux fleurons du génie français disparaisse et qu'il ne reste plus qu'un passé dont on refuse même la connaissance à la plus grande partie de la jeunesse.

C'est une malhonnêteté morale grave et indigne.

★

Le présent numéro qu'en hommage à votre fidélité, nous élevons à 44 pages, revêt un aspect particulier. En dehors des rubriques habituelles, voici en premier lieu un article bien venu en ce mois de la Saint Vincent, patron des vignerons, une étude de J. Maillard sur les coutumes « vineuses » de l'Ile-de-France. De quoi vous réjouir !

Puis, d'O. Corbiot, le premier article d'une présentation du Concertino pour percussion et orchestre de R. Loucheur. Si vous vous souvenez de la Rapsodie malgache, d'Hop-Frog, et du récent et magnifique Concerto pour violon, vous ne manquerez pas, après avoir lu, d'assister à la 1re audition : le 9 janvier, chez Pasdeloup.

Pour la première fois dans la vie de « L'E.M. », le domaine de l'Histoire de l'Art, se joint aux tribunes musicales et pédagogiques. L'événement est d'importance et tous nos amis s'en réjouiront. Merci à M. Bryckaert. Sa première étude : l'Architecture romane est alléchante. Vous attendrez avec impatience la suite. Chaque mois apportera satisfaction.

En ce qui concerne les Arts et Lettres, voici de M. Veyrier, le début d'une étude captivante, aux horizons variés et d'un riche enseignement : La Musique et le Sacré. Il y a en ce texte ample matière à réflexion, une réflexion stimulante.

Enfin, une preuve évidente de possibilités d'arrangements d'horaires pour le plus grand profit des jeunes qui suivent, parallèlement à l'enseignement général, une formation musicale poussée, s'offre à l'attention avec un compte rendu d'une action menée à Douai entre M. Vachey, Directeur du Conservatoire et l'Inspection primaire. Conclusion : s'il se révèle possible de concilier les exigences de deux enseignements complets, comme la Schola Cantorum, de son côté, tente de le faire, à plus forte raison, il doit être possible de réserver, dans l'Université, une place honorable à la musique, primordial élément de culture, ce que l'Education Nationale a bien du mal à comprendre.

A partir du mois prochain, une nouvelle série d'articles prendra place en notre Revue. Animée par M. Guiomar, elle s'attachera à mettre en lumière certains aspects de l'Histoire de la Musique. Nul doute que vous ne preniez le plus grand intérêt à cette nouvelle et riche perspective.

On nous demande de réserver une plus grande place à des analyses d'œuvres de musique contemporaine. La question, complexe parce que nous la voulons de qualité, est à l'étude. Patientez encore un peu.

Vieilles coutumes d'Ile-de-France (Gâtinais et Brie).

LA SAINT-VINCENT

par J. MAILLARD

Professeur d'Éducation Musicale du Lycée François 1er

Le touriste, qu'une flânerie capricieuse entraîne sur les rives de la Seine en amont de Chartrettes, entre Samoreau et Champagne, où les échappées pittoresques ne manquent pas, s'étonne souvent à la vue de longs murs qui dévalent parallèlement les coteaux de la rive opposée, depuis les hauteurs de By jusqu'au cœur du charmant village de Thomery. S'il avait le loisir de s'approcher, il admirerait tout au long de ces coupe-vent les entrelacs capricieux et cependant ordonnancés de centaines de vignes qui courent encore au long de ces murs d'espaliers.

Plantés au XVIIIe siècle, ces ceps de chasselas provenant de la Treille du Roy à Fontainebleau sont l'un des ultimes témoignages de l'activité vinicole de la région et, si la verte et succulente râfle du chasselas fait toujours les délices des amateurs, il ne faut pas oublier que, de Gouaix à Moret, de Combs-la-Ville à Flagy, les arpents de vignes furent nombreux et que les vignerons se comptaient par centaines : on en dénombrait, au milieu du siècle dernier, plus de deux cents sur le seul terroir de Moret. Leurs plants fournissaient un petit vin spirituel qui empruntait au vin de Champagne un peu de sa légèreté, qu'il alliait à la poésie des crûs de Touraine.

A toute cette activité vinicole — presque anéantie par les attaques mortelles du mildiou en 1884, puis du phylloxera vers 1900 — se rattachent de sympathiques traditions dont le souvenir s'est maintenu dans plusieurs bourgades. La plus célèbre est la Saint Vincent, fête commune à tous les vignerons de France et de Navarre.

*
* *

Pourquoi Saint Vincent fut-il choisi comme patron ? Il est difficile de le préciser : Tous les Saints sont des colons à qui Dieu confie sa vigne ». Sans chercher l'explication liturgique du sang vermeil, symbole d'holocauste, ou du rôle du Diacre qu'était Vincent de verser à l'autel le vin du Sacrifice, on peut rappeler la légende espagnole selon laquelle le Saint, laissant son âne brouter les pousses de vigne, donna naissance au procédé de la taille, ce qui d'ailleurs, ne fut pas du goût des premiers témoins. Mais le calembour ou le jeu de mots ont, certes, leur part dans la popularité de ce patronage : Vincent se transforme aisément en **Vin-Sang**, et les enseignes parlantes nombreuses où l'on pouvait lire 0-20-100-0 **(Au vin sans eau)**, remplacées fréquemment par la statue du Diacre entre deux cercles de tonneau **(O Vincent O)**.

Le monastère de Saint-Vincent, fondé à Paris par Childebert qui avait rapporté de Saragosse les reliques insignes, possédait de nombreuses terres dans la partie nord du Gâtinais ce qui explique la tradition populaire importante dans cette région, en ce qui regarde la fête de ce Saint. Ces coutumes mêlent traditionnellement le profane et le sacré, les pieux cantiques et les chansons à boire; et qui, de bon sens, s'en offusquerait ? Les dictons sont nombreux déjà, qui suscitent l'espoir ou la crainte :

A la Saint Vincent
Le vin monte au sarment
A la Saint Vincent
Tout gèle ou se détend...

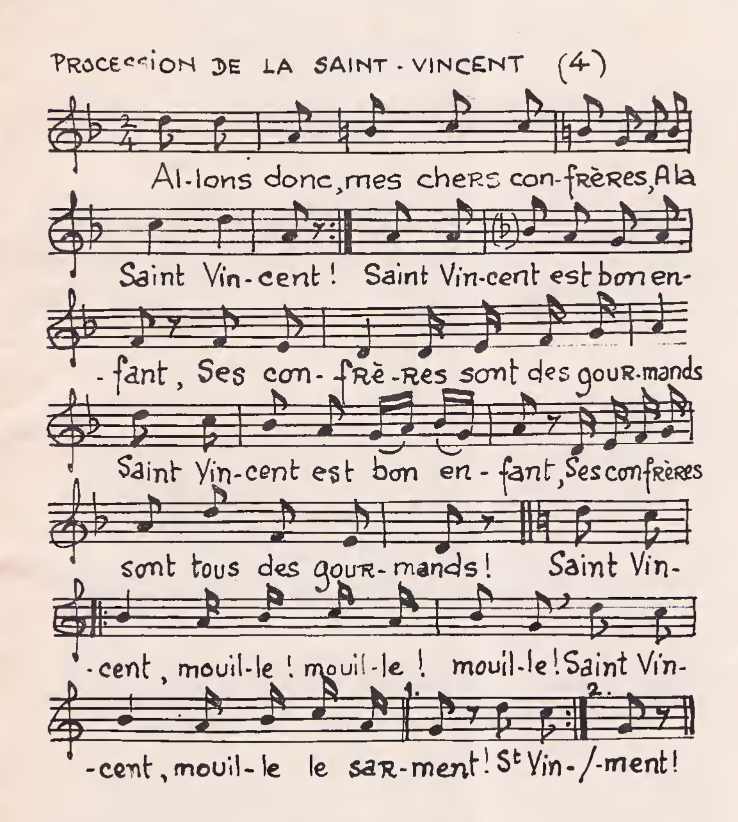
Dès le 21 janvier, les carillonneurs de la Confrérie annoncent à toute volée que demain sera jour férié; ces joyeux carillons — qui retentissaient aux angélus de midi et de huit heures du soir — ne duraient pas moins d'une demi-heure. Les autres membres de la Confrérie s'occupent à décorer la salle de bal et à dresser la liste des invitations, qu'on distribue aussitôt dans le bourg et les environs. Les femmes s'activent à faire des crêpes qu'on arrose de vin du pays.

Le matin du 22 janvier, tous les vignerons forment une longue théorie que domine la statue du saint patron tenant à la main sa grappe symbolique, son étole décorée de feuilles de vigne. Cette procession est entraînée par quelques musiciens sonnant de tout cœur un défilé traditionnel, sans prétention et passe-partout, qu'on entend aussi bien dans les noces, et qui peut varier d'un terroir à l'autre : (Exemples musicaux 1, 2, 3).



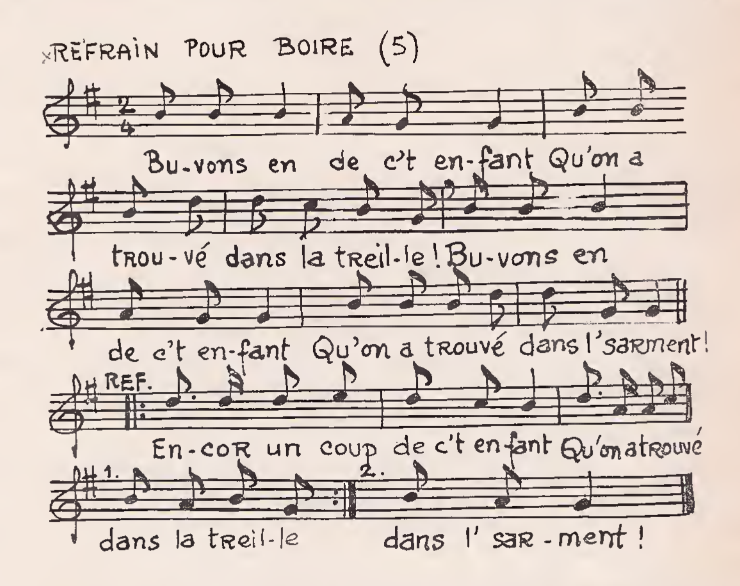


Vient ensuite la bannière, puis le bâtonnier portant au bout d'une hampe un simulacre de petite châsse souvent travaillée magnifiquement et contenant une statuette de Saint Vincent haute de quelques centimètres. Certains villages possèdent encore de ces remarquables bâtons de procession dont la simple beauté surprend : ceux d'Ambonnay-en-Champagne, ou de Moret-sur-Loing entre autres. Après les marguilliers et la grande statue du Saint viennent les porteurs de pains et de brioches à bénir. Tout au long de la procession les enfants, souvent turbulents, chantent le vieux refrain : (Exemple musical 4).

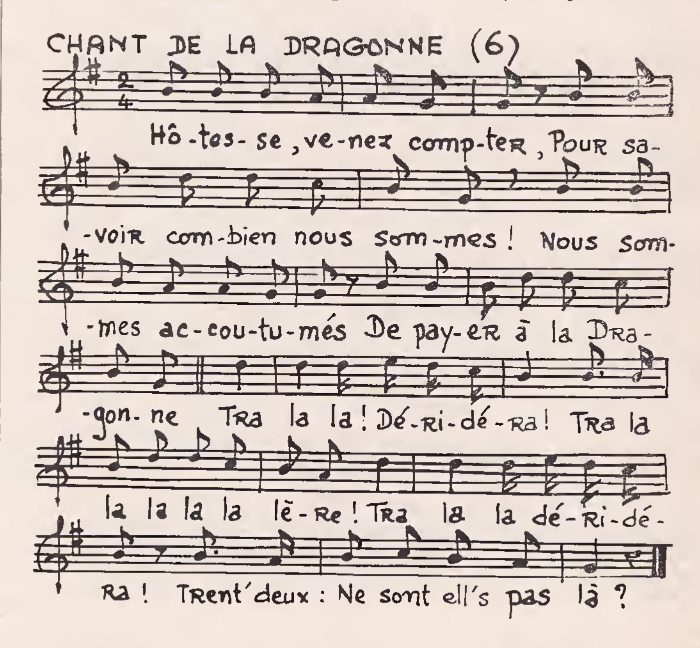


On se rend à l'église pour assister à l'Office célébré en mémoire des membres disparus de la Confrérie. Le thème du sermon traditionnel est facile à deviner, et les appels à la tempérance sont écoutés avec une bonne volonté évidente : en fin de compte, estimant qu'il est inattendu de rester sobre le jour de la fête des vignerons, certains ne feront que paver l'enfer de leurs bonnes intentions !

Au banquet de midi, la bonne humeur se manifeste, et l'on goûte avec ferveur au vin nouveau en chantant un refrain connu aujourd'hui dans toutes les régions vinicoles : (Exemple musical 5), dont l'air n'est autre que celui du fameux chant de **La**



Dragonne répandu en Brie et Gâtinais à l'époque de Louis XIV, alors que les Dragons du Roi s'affranchissaient aisément de leur écot en pariant à l'hôtesse, qu'elle fût ou non d'accord, de tracer trente-deux traits de craie sur une ardoise, pas un de plus ou de moins, tout en chantant couplet et refrain : (Exemple musical 6).

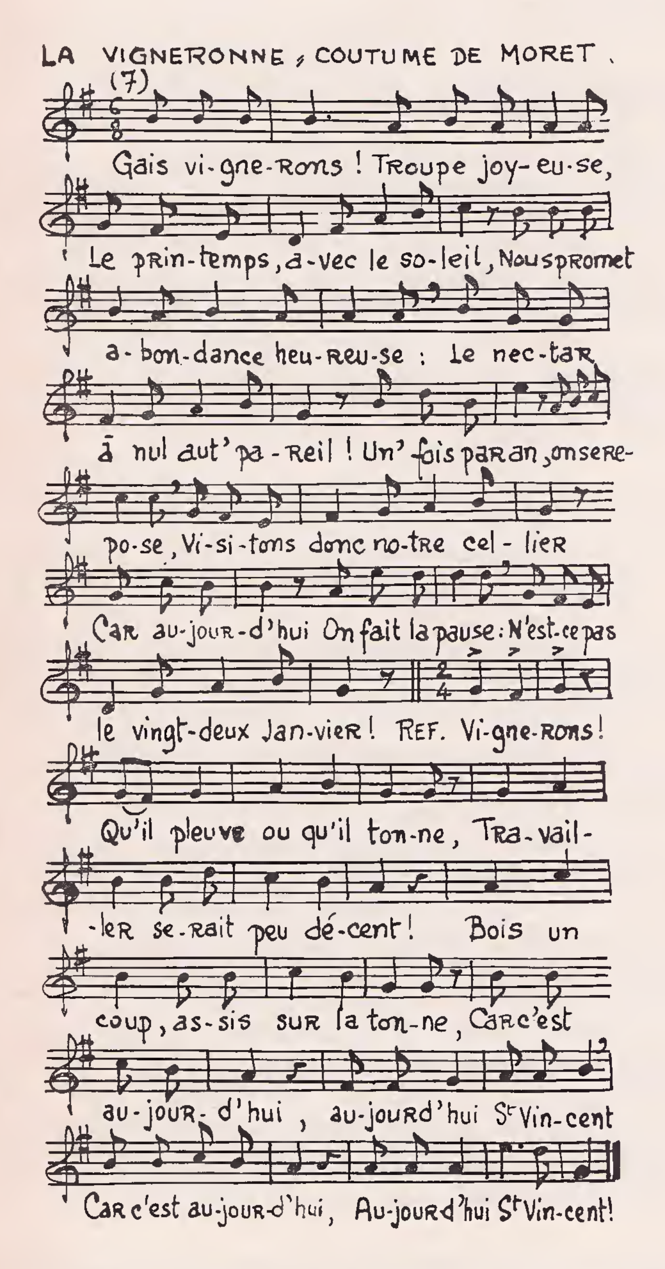


Parfois, on boit à même un pichet dans lequel trempe un botillon de sarment. C'est boire sur le bottiau, suivant la coutume de la région de Machault-en-Brie : autour du buveur retentit une scie empruntant son air une fois encore à la même mélodie :

Torche la bouche à ton voisin
Car il aime, il aime, il aime,
Torche la bouche à ton voisin
Car il aime le bon vin !

Mais le Vêpres appellent de nouveau au sérieux. Au cours de la cérémonie. l'officiant retire le cierge richement décoré des mains du bâtonnier sortant, et le remet solennellement à son

successeur. Eclate alors un **Te Deum** à la fin duquel une nouvelle procession se dirige vers les demeures des notabilités. La bise souffle parfois et l'on se réchauffe avec des rasades de vin chaud aimablement préparé par les riverains. A Moret comme à Nemours, il fallait traverser un pont : Victoire ! lorsque la petite flamme du cierge ne s'éteint pas : le vent est bon et c'est une promesse pour la prochaine récolte. Parvenue à la maison du



bâtonnier, la foule s'arrête et bientôt s'égaille sous une grêle de coquilles de noix lancées par les enfants. Lorsque cesse cet inoffensif bombardement, chacun se rapproche pour recevoir sa part d'immenses galettes de Rois. Les heureux élus de la fève sont salués de refrains joyeux :

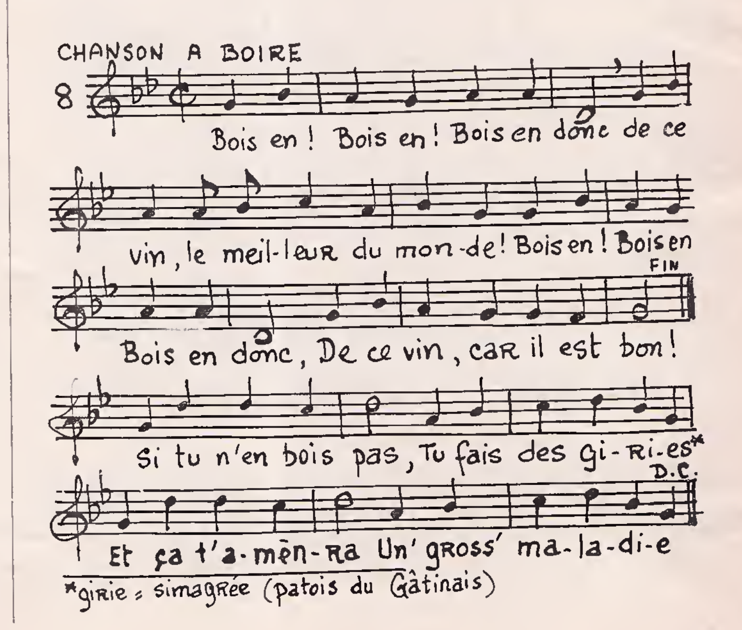
Quand l'hiver, par ses frimas,
Nous fait mettre l'outil bas
Aiguisons nos échalas !
Auprès de Fanchon
Vidons le cruchon !
Au feu de notre sarment
Chantons notre Saint Vincent !

La jeunesse se dirige alors vers la salle de bal où se déroule, dans la soirée, une curieuse tradition : la **Danse de la Vigneronne** — célèbre surtout à Gouaix où quelques purs s'efforcent encore de la maintenir de nos jours en dépit de l'arrachement récent des derniers pieds de vignes. Certains ont voulu voir dans cette danse un vieux rite prémonitoire. Un peut avant minuit, trois coups formidables retentissent à la porte de la salle alors que le bal bat son plein. La porte ouverte, un jeune homme entre, portant les habits anciens et armé d'une sarclette. Sur une revirade empruntée à un motif de quadrille (a) et répétée inlassablement, il exécute quelques pas de danse, puis retourne à la porte chercher un compère. Le même manège se renouvelle, et ainsi de suite jusqu'à ce que douze ou quinze vignerons aient pénétré dans le lieu d'assemblée. Tous introduisent alors le Couple : lui vêtu du chapeau de paille, de la blouse bleue, pantalon de drap, chaussé de sabots et portant la hotte sur le dos; elle portant également le costume traditionnel : fichu noué sur la tête et chaussée de sabots. Tous ces nouveaux venus évoluent alors curieusement, toujours sur des motifs de quadrilles, faisant d'abord un défilé en cercle, puis un en-avant-deux ou chassé-croisé à la suite duquel les dos se courbent, les jarrets ploient, les binettes se heurtent avant le simulacre du sarclage et du cassement des mottes. Toute l'assemblée entonne alors La Vigneronne, au refrain pesant, aux temps martelés par les sabots : (Exemple musical 7).

L'homme annonce ensuite le goûter à la criée, puis renverse sa hotte remplie de victuailles : crépinettes, cervelas, pain ou, mieux encore, fouées, qui sont des galettes traditionnelles de la région aimées des vignerons. On apporte un petit tonneau de vin nouveau mis aussitôt en perce au milieu de la salle. Des couplets plus ou moins gaulois, mettant souvent en cause dames et demoiselles, résonnent à nouveau :

Amis, faisons tous bacchanal :
Du Saint, c'est l'ordonnance !
Cett'fête est pour nous carnaval
Faisons ici bombance !
Il faut au moins avoir vidé
Vingt-cinq ou trente litres
Ou sans cela on est chassé
Comme des hypocrites !

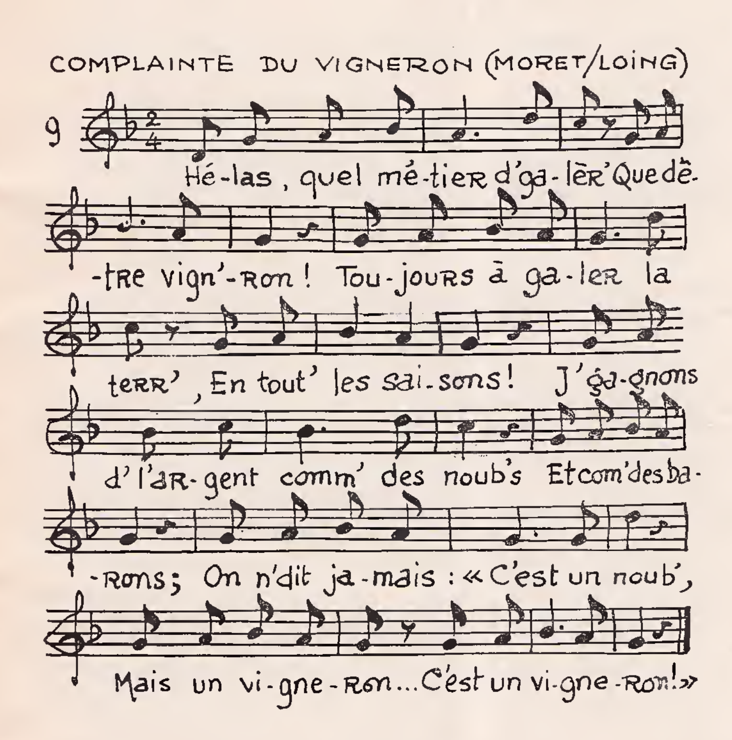
Les vignerons s'asseyent en rond autour du tonneau, plaçant leurs sarclettes sous leurs jambes repliées, ainsi qu'ils le feront en pleine nature quelques mois plus tard au moment des casse-croûte. Dès qu'un verre se vide, on reprend le refrain signalé plus haut (exemple 5) ou encore : (Exemple musical 8).



Nouvelle ronde, puis retraite des danseurs au cours de laquelle la femme s'effondre à genoux devant son compagnon qui l'emporte dans ses bras. C'est sans doute là une des étapes les plus curieuses des réjouissances profanes de la Saint Vincent.

Le lendemain, nouvel office à l'issue duquel le bâtonnier et le trésorier passent chez les confrères pour porter les brioches et percevoir les cotisations que l'on dépose dans une grande tire-lire en forme de baril cerclé de cuivre. C'était certes là l'occasion de vider encore quelques verres, petite compensation d'un dur labeur qui allait bientôt reprendre avec le cycle des saisons.

Et cette peine de la terre, le vigneron-poète y était particulièrement sensible. Par delà la joie bruyante des refrains que nous avons réunis se détache cette complainte, connue dans d'autres régions, notamment en Bourgogne, mais sur une mélodie différente, et qui laisse sourdre la mélancolie sous un sourire ironique : (Exemple musical 9).



Le soir je r'venons d'nos vignes
Comm'çà, pas trop tard;
J'apercevons sur la ville
Un épais brouillard :
C'est la fumée d'nos cambuses
Qui sont enflammées,
Nos cambusières qui s'amusent
A fair'nout'soupée...

*
* *

Petite Bibliographie.

Roger LECOTTE, **Recherches sur les cultes populaires dans l'actuel Diocèse de Meaux,** Paris (1953).

Z. NOEL et G. LUCE, **Une année en Brie,** Paris (1936).

Jules GRENIER, **La Brie d'autrefois,** Coulommiers (1883).

P. MENON et G. de LASSUS, **Chants du Terrouër de Brie,** Crécy-en-Brie (1936).

P.-L. MENON et R. LECOTTE, **Au village de France,** 2 vol., Paris (1954).

P. BRU, **Refrains d'cheux nous,** Paris (s. d.).

Patrice LECLAND, **Monographie sur la Saint-Vincent à Nemours,** Nemours (1963).

NOTES SUR LES EXEMPLES MUSICAUX :

(1) édit. par Jules Grenier.

(2) édit. par Paul BRU.

(3) Inédite, cette marche est bien connue des musiciens de Nemours (Charles Lorin) et m'a été dictée par M. Léon PETIT, Conservateur du Musée de Nemours. Elle était exécutée à tour de rôle par un violon, un cornet (une clarinette), un saxhorn baryton, puis par l'ensemble.

(4) Informateur : M. Léon PETIT; la formule strophique des autres couplets qui m'ont été communiqués ne s'adapte pas à la mélodie. On y fait allusion à des usages locaux et des confrères célèbres sont évoqués (Jean Desrues, vigneron au Montgagnant; Convers, coutellier à Nemour). Pour la petite procession à l'intérieur de l'église, l'organiste improvisait sur cet air.

(5) Edit. Z. NOEL et S. LUCE; ce chant de colporteur était répandu dans tous les vignobles de France dès 1880, parfois sur une mélodie différente.

(6) Edit. Jules GRENIER, P. MENON et G. de LASSUS, Paul BRU. — Chant d'origine militaire (dragonnades); pour réussir le tour proposé, il suffit de tracer un trait par temps durant le premier couplet et le refrain, ce qui ne présente aucune difficulté mais passe toujours pour une prouesse extraordinaire auprès du profane.

Second couplet : **Hôtesse, il fait bon chez vous, Nous voulons encore y boire, Et pour nous compter nos sous, Vous n'aurez pas de déboire.**

3. Nous ne pouvons nous quitter Sans vider encore un verre; Venez auprès du foyer, Ne soyez pas si sévère.

4. Nous sommes de bons garçons Ne faisant tort à personne Et nous buvons sans façons En payant à la Dragonne.

(7) Edition texte seul, Roger LECOTTE. Ce chant date de 1875 environ.

Second couplet : **Lorsque Noë planta la vigne, Et qu'il eut dégusté son jus, Un seul de ses fils, un indigne, Se moqua d'un léger abus ! Il en fut bien puni, sans doute : Pourquoi se montrer si moqueur ? Dieu l'a donnée pour qu'on y goûte A cette adorable liqueur.**

Un troisième couplet, moins bien venu, a été ajouté postérieurement.

(8) Connu dans d'autres régions sur un air apparenté. Ce timbre se rapproche étonnamment parfois de la partie de dessus de la chanson du XVIe siècle « **Ils sont bien pelés ceux qui font la gorre** ».

(9) Recueilli en 1951 auprès de vieux vignerons de Moret par M. Jammes, ce chant m'a été récemment communiqué par notre collègue Mme HATTIER, Institutrice à Moret, à laquelle j'exprime mes vifs remerciements.

Second couplet : **Dès l'matin je prends ma hotte Et mes affutiaux; Mes sarpiaux et puis mes bottes Et mes gros sabots. Puis je vais pour boire une goutte, Un verr'pour six liards : Ça nous fait casser la croûte, Ça chasse les brouillards.**

3e couplet : **A goûter chacun apporte Un'brassée de branchiaux; On fait du feu dans les mottes Et on a bien chaud. On entame la politique : N'y a pas d'avocat Ni d'notaire qui nous explique Mieux les lois d'l'Etat !**

4e couplet : donné dans le texte (en parler local).

Note (a). - On sait qu'à chaque époque, le répertoire folklorique s'est modernisé, suivant le goût de la ville. Il ne fait aucun doute qu'à la fin du siècle dernier, ces timbres de quadrilles ont remplacé des airs plus anciens qui, aujourd'hui, sont irrémédiablement perdu. J'exprime ici mes vifs remerciements à M. Léon PETIT, de Nemours et Mme Serge HATTIER, de Moret-sur-Loing; grâce à leur obligeance la rédaction de cet article a été possible.

L'ÉDUCATION MUSICALE AU COURS MOYEN 1

par Mme REVEL

Professeur d'Éducation Musicale dans les Écoles de la Ville de Paris

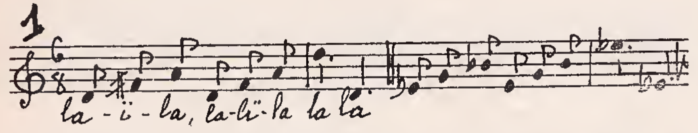
Culture vocale :

L'intervalle d'octave, qui avait fait l'objet d'un travail vocal envisagé dans le précédent article, apparaît si souvent dans les chants populaires, que l'on nous pardonnera de revenir sur ce sujet pour essayer d'en compléter l'étude, d'ailleurs assez délicate.

Nous avions précédemment exposé ici les principaux écueils de cette étude, à savoir : rigidité de la voix, absence d'homogénéité du timbre vocal, enfin « port de voix ». (*E.M., octobre 65.*)

Tout comme ceux antérieurement proposés, les exemples suivants n'ont pour but que de disposer la voix à une exécution musicale de ce saut d'octave dont de très nombreux chants nous offriront diverses applications, cet intervalle s'y trouvant préparé ou non, soit ascendant, soit descendant, etc...

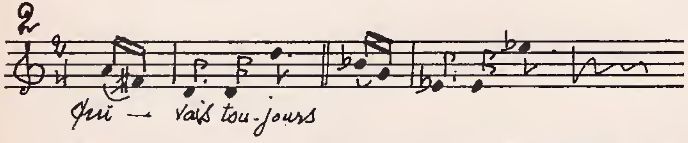
1° Une courte vocalise, constituée par les sons de l'accord parfait et comportant une octave descendante, d'où assouplissement de la voix (de par la présence des sons intermédiaires) et meilleure exécution du saut d'octave dont le second élément, le son grave, a déjà été chanté, donc préparé :



2° Au procédé qui consisterait à « renverser » l'exemple précédent, pour obtenir une vocalise comportant une octave ascendante, nous préférons extraire d'un chant, une phrase (ici très brève) présentant la même structure : en effet, un usage un tant soit peu abusif des vocalises (qui ne sont au fond que des formules plus ou moins sèches, souvent dépourvues de musicalité) aurait tôt fait de désintéresser les élèves qui n'en retiendraient qu'un mouvement machinal, monotone.

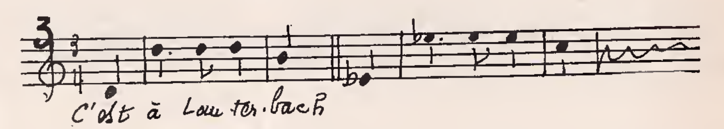
En revanche, un extrait de chant, que nous replacerons rapidement et aussi adroitement que possible dans son contexte musical et littéraire, aura toute chance de les toucher.

C'est donc à un chant, l'air de l'oiseleur, extrait de la « *Flûte enchantée* » de Mozart (*SEVPEN 64-65 - 2e fascicule*) que nous empruntons notre second exemple :

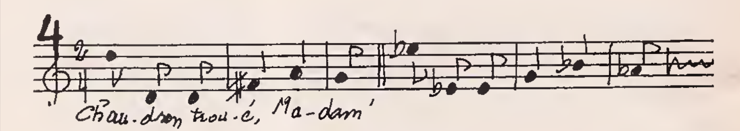


3° Attaque directe du saut d'octave (très fréquente au début de chants dont cet intervalle constitue l'anacrouse).

D'abord octave ascendante : *A Lauterbach - Anthologie Heugel - 6e fascicule :*



Enfin octave descendante : *Chaudron troué - Anthologie Heugel 10.*

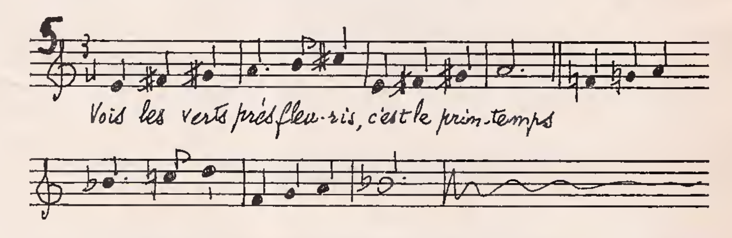


Reprise ensuite de l'étude de sons liés, présentant maintenant un intervalle de *sixte*, qui sera d'abord préparé par une série de sons conjoints.

1° Le premier exemple, proposé ci-dessous, contient un écueil particulier : or, ce fait est assez fréquent dans les chants étrangers (par conséquent, avec des paroles traduites) pour mériter de retenir notre attention. En effet, dans de nombreux chants étrangers, il semble qu'il y ait divorce entre le phrasé musical, mélodique, et la phrase parlée. Cette phrase parlée, ne l'oublions pas, est traduite : elle n'a donc pas été pensée simultanément à la mélodie musicale, mais adaptée à elle, après coup, en un placage plus ou moins heureux.

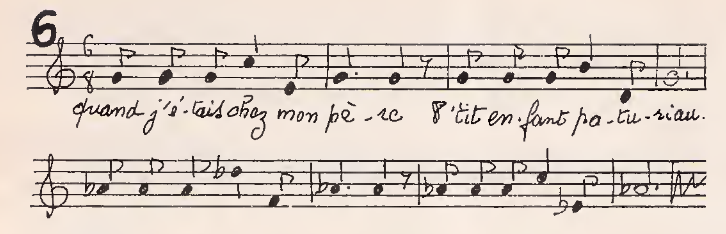
L'importance du phrasé musical, dans ce genre de chants, prévaut donc absolument : ainsi dans l'exemple qui suit, la phrase musicale de toute évidence est constituée des quatre mesures citées ici. Mais cette évidence semble démentie par les paroles du chant (traduit ici de l'anglais) réparties en deux courtes phrases qui risquent de couper, de disloquer la mélodie au moment où se présente le *sixte*.

A nous de veiller attentivement à ce que cet exemple soit chanté en un seul souffle, afin de lui assurer son phrasé par une continuité soutenue. « *O gai printemps* » - *Anthologie étrangère - Heugel - 5e fascicule.*



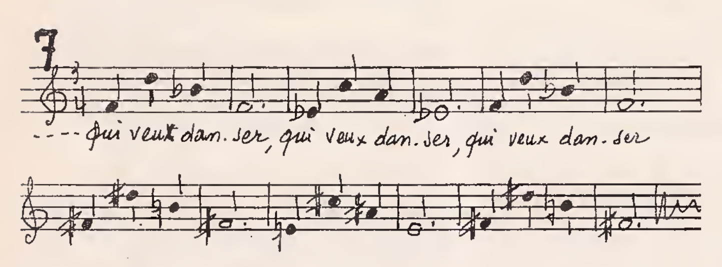
2° Sons liés comportant deux sixtes différentes, descendantes, étayées toutes deux par de nombreuses répétitions du son « *sol* », dominante du ton, qui joue en quelque sorte un rôle de point d'appui facilitant l'exécution de ces deux sixtes.

« *Quand j'étais chez mon père* » - « *Vieilles chansons populaires* » - *Durand - 2e cahier.*



3° Sons liés présentant trois sixtes ascendantes (dont deux différentes) exécutées sans préparation préalable :

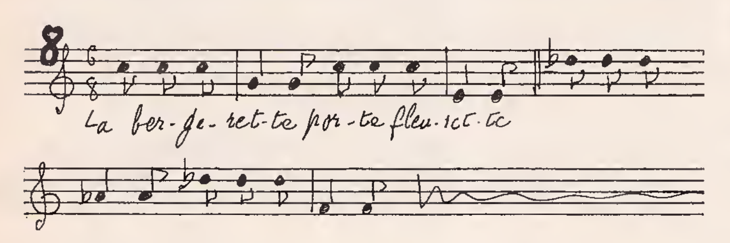
« *La danse* » - *Anthologie Heugel 6.*



Ensuite étude de sons détachés comportant aussi un *intervalle de sixte.*

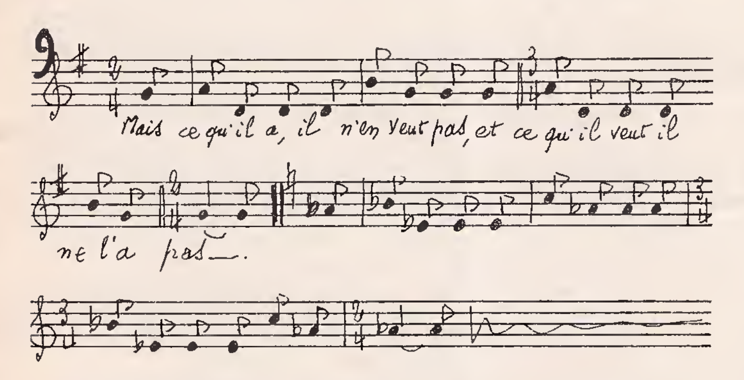
1° Dans ce premier exemple, sixte descendante dont l'exécution sera facilité par la présence de la quarte qui la précède et avec laquelle elle constitue *l'accord de sixte* sur le troisième degré. Le son « *sol* » de la première formule faisant ici office de point d'appui :

« *Farandole des bords du Rhône* » - *Anthologie Heugel* 8.



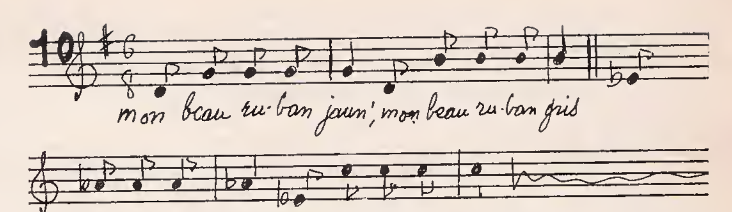
2° *Sixte ascendante,* étayée elle aussi, mais ici par la présence de la tonique (« *sol* », dans la première formule) sorte de pivot autour duquel se déroule cette formule :

« *Hans de Schnœkelok* » - *Anthologie Heugel 6.*

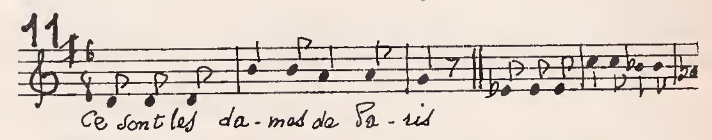


3° Enfin le chant « *Ce sont les dames de Paris* » - *Anthologie Heugel 4,* nous offre un double exemple, toujours dans ce style de sons détachés :

a) dans le refrain apparaît une *sixte ascendante* préparée par la quarte qui la précède (et avec laquelle elle forme le classique *accord de quarte et sixte* sur le 5ᵉ degré);



b) au début du couplet, exécution directe de *l'intervalle de sixte ascendante.*



Tous ces exemples sont travaillés par mouvement chromatique, dans une tessiture pouvant, rappelons-le, atteindre cette année jusqu'au *la 4.*

Avant chaque formule, un accord joué par le professeur imposera la nouvelle tonalité dans laquelle se déroulera cette formule.

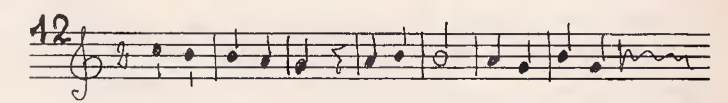
*
* *

Culture auditive - Intonations :

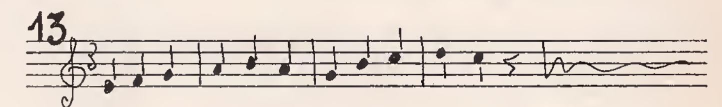
L'étude de la tierce *sol-si* n'a été envisagée et utilisée jusqu'ici, que sous sa forme decendante soit *si-sol* d'une exécution d'ailleurs beaucoup plus aisée, la dominante, le son « *sol* » exerçant sur le « *si* » son attraction de note tonale.

C'est donc la forme ascendante de cette *tierce* qui sera l'objet de notre présente étude. Nous procéderons par les paliers habituels :

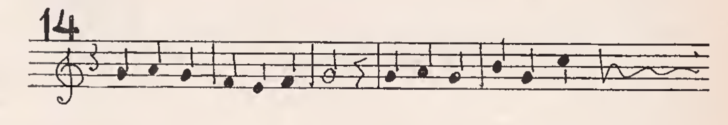
1° Etude d'un solfège, préparé par un travail antérieur sur portée muette, au cours duquel nous aurons soin d'insister sur le son « *si* » :



2° Moindre insistance sur le son « *si* » : la préparation à l'exécution de la 3ᵉ *sol-si* s'en trouve donc réduite :



3° Exécution directe de la *tierce,* absence de toute préparation :



*
* *

Polyphonie :

Nous ne souhaitons pas presser cette étude délicate, et si nos efforts ont eu pour but jusque là de faire acquérir à chacune des deux voix une plus grande indépendance vis-à-vis de l'autre, nous poursuivrons notre travail dans cette même voie, usant des mêmes procédés d'écriture, à savoir : croisements des voix, intonations fraîchement acquises, rythmes variés grâce à des retards, syncopes, etc...

Si, dans l'exécution d'un solfège, les enfants n'ont aucune peine à chanter une noire par temps (donc une note pour une battue) obéissant ainsi à un double mécanisme simul-

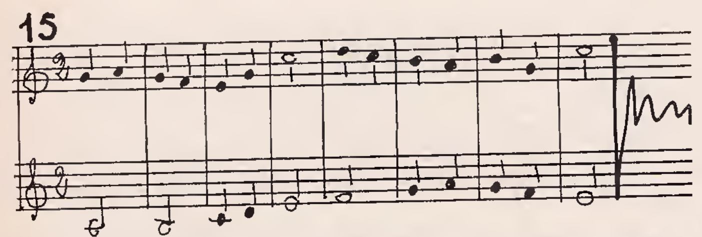
tané et stable, en revanche, et chacun de nous l'aura remarqué, ils éprouvent une assez grande difficulté à chanter une blanche (donc une note pour deux battues) car il y a alors dissociation entre la voix et les gestes.

La blanche pointée accusera encore davantage, bien sûr, cette difficulté.

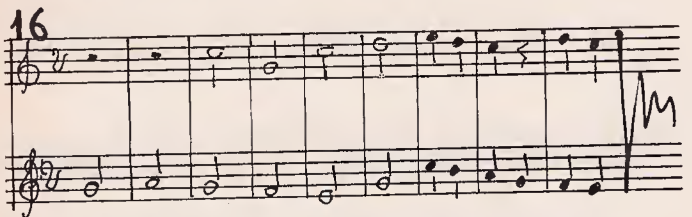
Aussi avions-nous eu soin, lors des précédents exercices polyphoniques cités ici (sauf en ce qui concerne ceux présentant un motif « ostinato » qui par sa régularité impose une grande stabilité) d'assurer chacun des temps en y plaçant une noire exécutée soit par l'une ou l'autre voix, soit par les deux simultanément. Ainsi l'exercice cheminait-il régulièrement jusqu'au repos final. (*E.M., mai-octobre 65.*)

Nous aimerions maintenant échapper un peu à cette régularité peu musicale, par trop scolaire, et profiter des progrès de nos choristes pour assouplir le style de nos exercices.

1° Commençons par placer au milieu du solfège une respiration, une sorte de suspension de la phrase musicale, en assignant une valeur longue, simultanément aux deux voix :



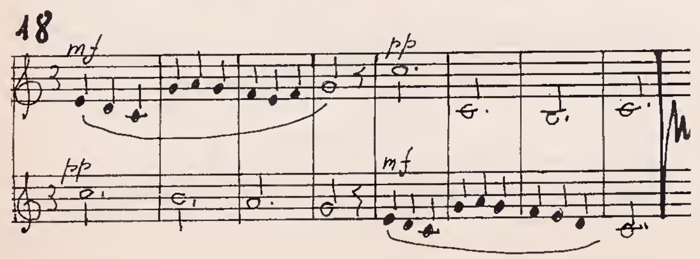
2° Puis employons une succession de valeurs longues placées simultanément aux deux voix :



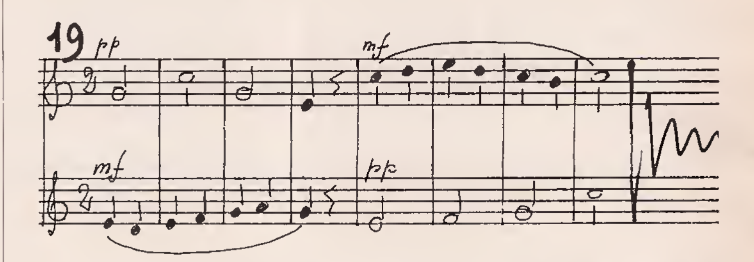
3° Chaque partie, chaque voix, peut posséder son rythme propre, bien particulier :



4° Un même motif peut apparaître à deux reprises, d'abord chanté par une voix, ensuite par l'autre. En un pareil cas, pour mettre en relief le motif, puis pour bien définir l'emploi d'accompagnateur de l'autre voix, nous veillerons très soigneusement à l'observance des nuances qui jouent ici un rôle primordial :



5° Un motif unique dont l'exécution incombe d'abord à l'une puis à l'autre voix. Ici encore l'importance des nuances est capitale :



6° Enfin une sorte de résumé, synthèse de tous les procédés d'écriture énoncés plus haut, concourant à donner à chaque voix son caractère particulier, donc son indépendance :



Nous parvenons, avec ce dernier exemple, à faire exécuter des exercices d'une assez grande difficulté pour nos élèves. Or, cet acheminement sera beaucoup plus aisé si, avant de les écrire sur le tableau, tels qu'ils le sont ici, nous faisons chanter ces exercices sur portée muette, avec deux notes mobiles : cette préparation familiarisera les enfants avec les difficultés nouvelles.

Enfin, lors de l'écriture sur tableau, l'emploi de deux craies de couleurs différentes, une couleur par « voix », concrétisera visuellement la particularité de chacune des deux voix.



Métrique :

L'étude de la mesure à quatre temps nous semblerait opportune en ce second trimestre de cours moyen première année.

Pour faire sentir aux enfants la « carrure » de cette mesure, pour leur communiquer cette pulsation qui déclenchera l'automatisme des battues, procédons comme nous l'avions fait pour la découverte de la mesure à trois temps. (Remarquons au passage combien sont rares, hormis les « marches » et quelques chants anglais et écossais, les chansons populaires utilisant cette mesure...)

1° Simple étude d'un chant à quatre temps : par exemple pour une classe de filles : « *Voici z'une belle danse* ». *Vieilles chansons populaires - 2e cahier;*
pour une classe de garçons : « *Marche des rois* ». *Anthologie Heugel - 8e fascicule.*

2° Si le chant a été appris avec soin et rythmiquement bien « mis en place », les enfants seront sensibilisés à la carrure de la nouvelle mesure. A nous donc de leur révéler cette mesure en exécutant nous-même le chant, en battant

simultanément la mesure : ils sentiront vite la correspondance, l'accord, existant entre musique et gestes.

Il importe ensuite de décomposer devant eux ces gestes, en soulignant l'aspect « gymnastique » de cette difficile mesure.

Aussitôt les gestes correctement effectués, nous passerons à une exécution du chant, accompagné des battues correspondantes.

Nous réserverons pour plus tard l'étude des diverses durées et silences pouvant figurer dans la mesure à quatre temps, bornant simplement notre étude, ce trimestre, à une « approche » de cette nouvelle mesure, sur le plan musical, et à une assimilation de la gestistique propre à cette mesure.

***

Chants :

Chaudron troué - Anthologie Heugel 10.
La danse - Anthologie Heugel 6.
Hans de Schnœkelok - Anthologie Heugel 6.
Les dames de Paris - Anthologie Heugel 4.
O gai printemps - Anthologie Heugel « étranger » 5.
Quand j'étais chez mon père - « Vieilles chansons populaires », 2e cahier.
La bague perdue - « Vieilles chansons populaires », 2e cahier.
Elle ne durera pas - « Vieilles chansons populaires », 2e cahier.
La semaine de la mariée - « Vieilles chansons populaires », 2e cahier.
Farandole des bords du Rhône - Anthologie Heugel 8.
Trente voleurs de Vendée - Anthologie Heugel 1.
Le trente-et-un du mois d'août - Anthologie Heugel 2.
Au port du Havre - Anthologie Heugel 4.
Le petit cordonnier - « Vieilles chansons populaires », 3e cahier.
Nous quittons les Pâques - Anthologie Heugel 3.
Voici le joli mois de mai - Anthologie Heugel 10.
Chanson de la mariée - Anthologie Heugel 2.
Au son des musettes - « Cinquante canons », Chaillez.

***

Auditions :

Les choix d'œuvres musicales que nous avons proposés jusqu'ici, et que nous proposerons encore, peuvent peut-être surprendre : notre intention n'est point d'entreprendre, chez d'aussi jeunes enfants, une formation culturelle proprement dite, procédant selon un ordre chronologique, mais avant tout d'éveiller progressivement en eux une sensibilité d'où naîtront peu à peu goût et curiosité des choses de la musique.

***

Œuvres :

1° Présentation d'un instrument : le hautbois (*voir E.M., janvier 65 : la flûte*), audition : *2e mouvement, du concerto pour violon et orchestre* de Brahms, dans lequel toute l'exposition est constituée par un long solo de hautbois.

2° Extraits des « *Scènes d'enfant* » de Schumann, et fractionnés en deux auditions :

« *Curieuse histoire* » - « Colin-Maillard ».
« *Au coin du feu* » - « Cheval de bois ».

3° *Final de la 3e symphonie* .... Roussel
4° *Ouverture des « Noces de Figaro »* ...... Mozart
5° *Pacific 231* .... Honneger
6° *Joyeuse marche* .... Chabrier

UN CONCOURS DE QUATUORS VOCAUX

se déroulera à Strasbourg
le samedi 26 et le dimanche 27 mars 1966

Le but de cette manifestation organisée pour la seconde fois est de contribuer à faire revivre, parmi les amateurs de musique chorale, le goût et la pratique de la musique de chambre non pas sur des instruments, mais grâce au chant a cappella.

CONDITIONS D'ADMISSION

Ce concours est destiné à des ensembles mixtes d'amateurs, composés d'un soprano, d'un alto, d'un ténor et d'une basse, chantant sans accompagnement instrumental. La moyenne d'âge de chaque quatuor ne devra pas excéder trente-cinq ans. Pour être admis à concourir, il suffit de faire acte de candidature à l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg le 15 janvier au plus tard et de verser un droit de 20 francs par ensemble. Les frais de voyage devront être pris en charge par les concurrents. Il sera possible d'obtenir de la S.N.C.F. des billets de congrès donnant droit à une réduction de 20 %. Les frais d'hébergement et de nourriture incomberont aux organisateurs, du vendredi 25 mars à 18 heures au lundi matin 28 mars.

EPREUVES

Les épreuves éliminatoires comprendront le déchiffrage d'une pièce facile du type « Il me suffit de tous mes maux », de Claudin de Sermisy (Editions Ouvrières, 12, av. Sœur-Rosalie, Paris 13e), l'exécution d'une des quatre pièces imposées et d'un morceau pris parmi deux pièces proposées par les concurrents. Les ensembles qui auront été retenus pour les épreuves finales devront exécuter les trois autres pièces imposées et éventuellement la seconde des deux pièces choisies par les concurrents. Chaque ensemble devra, en outre, proposer un programme de quinze minutes environ dont le jury pourra demander l'exécution partielle ou totale. Toutes les épreuves seront publiques et pourront être enregistrées et radiodiffusées ou télévisées.

MORCEAUX IMPOSES

Claude Goudimel (v. 1520-1572), « Or à ce jour le vert mai se termine ». Ed. Ouvrières, 12, av. Sœur-Rosalie, Paris (13e).
Clément Janequin (v. 1480-v. 1560), « Si Dieu voulait que je feusse arrondelle ». Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris (9e).
Claude Debussy (1865-1918), « Dieu ! qu'il la fait bon regarder ! » Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris (8e).
Florent Schmitt (1870-1958), « Le passant de Passy » (« En bonnes voix », nº 6, version à 4 voix). Ed. Durand.

JURY

Le jury, placé sous la présidence de M. Jacques Chailley, Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, Directeur de la Schola Cantorum, Président du Comité National de la Musique, sera composé de Mgr Alphonse Hoch, chef de la Chorale de la Cathédrale de Strasbourg et de MM. Marc Honegger, Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg, Président de la Fédération Nationale des Chorales Universitaires et des Grandes Ecoles, Jacques Jouineau, chef de la Maîtrise de l'O.R.T.F., Félix Raugel, musicologue, André Stricker, chef des Chœurs de Saint-Guillaume.

RECOMPENSES

Un prix en espèces sera attribué aux trois meilleurs ensembles. Ceux-ci s'engagent à participer au concert de clôture radiodiffusé qui aura lieu à Strasbourg le dimanche 27 mars dans un cadre choisi, concert au cours duquel il leur sera demandé d'exécuter le programme de quinze minutes qu'ils auront préparé.

INSCRIPTIONS

Le règlement précis du concours sera envoyé à tous les groupes qui s'inscriront et qui verseront le droit d'inscription de 20 F au compte de M. le Receveur des Droits Universitaires, 1, boulevard de la Victoire, Strasbourg (67), C.C.P. Strasbourg 5005.60.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

JANVIER

MERCREDI 5 :
Initiation à la musique : Bastien et Bastienne (Mozart).
Chant : Nostalgie du printemps (Mozart) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 7 :
Solfège 2e année : 6e leçon (exercices d'application sur la mesure à 3 temps).

MARDI 11 :
Chant : Chanson des paniers (air populaire suédois) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 12 :
Initiation à la musique : Peer Gynt (Grieg) 1re émission.
Chant : Nostalgie du printemps (Mozart) : suite de l'étude.

VENDREDI 14 :
Solfège 1re année : 6e leçon (étude du la).

MARDI 18 :
Chant : Chanson des paniers (suite de l'étude).

MERCREDI 19 :
Initiation à la musique : Peer Gynt (Grieg) 2e émission.
Chant : Nostalgie du printemps (Mozart) : suite de l'étude.

VENDREDI 21 :
Solfège 2e année : 7e leçon (la mesure à 4 temps).

MARDI 25 :
Chant : Chanson des paniers (fin de l'étude).

MERCREDI 26 :
Initiation à la musique : Révision des œuvres de Mozart et de Grieg.
Chant : Nostalgie du printemps (Mozart) : fin de l'étude.

VENDREDI 28 :
Solfège 1re année : 7e leçon (exercices d'application).

LUNDI 31 :
Les instruments de l'orchestre (en radiovision) : le groupe des cuivres.

*
* *

Renseignements à l'Institut Pédagogique National, Service de la Radio Scolaire, 29, rue d'Ulm, Paris (5e).

CONCERT

La première audition publique du Concertino pour percussion et orchestre de R. Loucheur, dont l'analyse figure dans ce numéro, aura lieu le 9 janvier 1966 à la Salle du Palais de Chaillot. L'ouvrage sera donné sous la direction de G. Devos, avec V. Gemignani en soliste, par l'orchestre des Concerts Pasdeloup.

Nous rappelons que le Supplément Iconographique paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

ÉDITIONS **HENRY LEMOINE** et Cie - 17, Rue Pigalle PARIS IX° - Ch. P. Paris 5431

YVONNE TIÉNOT

Collection " POUR MIEUX CONNAITRE "

J. HAYDN **G. F. HAENDEL**

Dans un style alerte et très vivant, Yvonne Tiénot campe admirablement ses personnages en tant qu'hommes et en tant que musiciens. Deux opuscules qui feront les délices de nos grands élèves lorsqu'ils prépareront l'epreuve du baccalauréat.

(*L'Education Nationale*)

F. SCHUBERT

...Par son texte succinct et par sa présentation, ce petit livre qui appartient à une collection intitulée « Pour mieux connaître » s'adresse de toute évidence à un public scolaire

Par contre, le tableau chronologique des compositions de Schubert et, en particulier, des mélodies avec leurs titres en allemand et en français, rendra des services certains à qui ne possède pas chez soi l'œuvre complète du musicien.

(*Arts*)

J. S. BACH

...Substantielle étude qu'a fait paraître Mme Yvonne Tiénot. Ces soixante pages auxquelles s'annexe un tableau chronologique et thématique des œuvres du Cantor, comprenant une liste complète de ses cantates avec leurs sources bibliques en disent long sur l'enquête à laquelle l'auteur s'est livré, enquête menée avec une sûreté, une lucidité dont le lecteur lui sauré gré...

Paul Tinel (*Le Soir*, Bruxelles)

H. BERLIOZ

...Copieuse plaquette que vient de consacrer Yvonne Tiénot à Hector Berlioz (135 p.). Il y a là l'essentiel, mais il n'y manque rien et l'amateur trouvera dans ces pages de nouvelles raisons de mieux goûter encore la musique de Berlioz.

Vincent Gambau (*Le Populaire*)

W. A. MOZART

...Quelques lignes de M. Georges de Saint-Foix, le maître incontesté des études mozartiennes, servent d'introduction au volume de Mme Yvonne Tiénot : « C'est une étude de valeur que j'ai lue avec grand intérêt et que je recommande aux mozartiens, spécialement à la jeunesse, pour mieux connaître Mozart ». C'est, qu'en effet, ce court volume condense en ses cent-soixante pages de texte tout ce qu'il faut savoir du maître de Salzbourg...

(*Le Mercure de France*)

J. Ph. RAMEAU

En quelque cent pages, Yvonne Tiénot évoque la personne et l'œuvre de Rameau. Point de littérature inutile. Une série de faits, de dates, de judicieuses remarques. Qui aura lu cette utile brochure sera susceptible de mieux comprendre *Les Indes Galantes*, les *Concerts en sextuor* ou l'œuvre de clavecin...

(*Le Larousse Mensuel*)

L. van BEETHOVEN, l'homme à travers l'œuvre

Un volume broché (format 17×22 - 184 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...Mme Yvonne Tiénot nous offre aujourd'hui un *Beethoven* particulièrement bien construit, dans lequel même les familiers du maître de Bonn trouveront à compléter leur information... le texte de Mme Yvonne Tiénot est complété par un tableau chronologique extrêmement bien fait des œuvres du maître... Il n'existe, à ma connaissance, aucun ouvrage français sur Beethoven pourvu d'un aussi solide et précieux appareil de recherche.

Emmanuel Buenzod (*Gazette de Lausanne*)

R. SCHUMANN, l'homme à la lumière de ses écrits

Un volume broché (format 17 × 22 - 204 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...En fait, Y. Tiénot a conçu le travail sous forme d'une centaine de courts paragraphes précédés chacun d'un sous-titre : d'où clarté, rapidité du discours. Il est fait appel à de nombreuses citations. Dans le cas de Schumann, le lecteur ne pourra que s'en réjouir. Car si beaucoup connaissent le musicien, qui donc a pratiqué l'écrivain ? Le livre prend fin sur un tableau chronologique de l'œuvre de Schumann : on le chercherait en vain dans une autre étude en langue française... En évitant tout jargon technique ou esthétique, Yvonne Tiénot vient de projeter ici des clartés sur un homme et sur une œuvre que le temps n'a pas entamées.

Norbert Dufourcq (*La Nation Française*)

En collaboration avec O. d'ESTRADE-GUERRA.

Claude DEBUSSY, l'homme, son œuvre, son milieu

Un volume broché illustré de 17 photographies hors-texte (format 17 × 22 - 264 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

« ...Le livre de Mme Tiénot et de M. d'Estrade-Guerra arrive à son heure. L'une y apporte son expérience pédagogique, le sens de la présentation claire et ordonnée dont ont si souvent témoigné ses ouvrages de la présente collection ; le second, debussyste averti, sa profonde connaissance de tout ce qui touche à l'œuvre du maître. Grâce à eux, sous une forme condensée, plaisante et accessible, tout ce qui doit être dit sur Claude de France au seuil de l'« année Debussy » est à portée de notre main... ».

Jacques Chailley (Extrait du texte de présentation.)

E. CHABRIER, par lui-même et par ses intimes

Un volume broché illustré de nombreuses photographies hors-texte (format 17×22 - 460 pages). Présentation soignée.

« ...Le livre qu'on va lire constitue, en effet, un modèle de biographie au sens le plus juste du terme. C'est ici, proprement, « l'écrit d'une vie » où la plume vigilante et fidèle ne nous laisse ignorer que les obstacles qu'a dû surmonter la narratrice pour procurer les textes inédits qui éclairent d'un jour nouveau la figure et le destin du musicien Chabrier. »

Roland Manuel (Extrait de la préface)

LE COURS D'ÉDUCATION MUSICALE EN CLASSE DE SIXIÈME

par Mme PRABONNEAU

Puisque, comme nous l'avons vu dans « L'Education Musicale » d'octobre 1965, nous nous occupons cette année de la pédagogie en classe de 6e, nous nous proposons ce jour, faisant suite à cet article cité, de fixer le plan de travail d'une leçon dans cette classe, si caractéristique par sa fraîcheur, sa spontanéité et sa réceptivité.

Nous choisissons comme sujet de la leçon, une difficulté mélodique : la tonalité de sol M.

Nous supposons que les élèves ont de la gamme de *do M* (tons et 1/2 tons) et de l'accord parfait de sa tonique, des notions sinon très scientifiques, du moins suffisantes pour reconnaître en lui, par exemple, une impression d'aboutissement, de conclusion parfaite, puisque fort heureusement pour elle, notre pédagogie repose encore sur des bases harmoniques dites classiques).

Comme points de départ et d'aboutissement de cette leçon, deux œuvres : un chant populaire, « *Nous étions trois camarades* » et le *concerto en sol M* pour piano et orchestre de Maurice Ravel.

A l'aide de ces deux littératures, l'une d'essence populaire, l'autre, expression d'une pensée raffinée et aristocratique, nous tenterons de faire connaître et reconnaître cet élément théorique : le *ton de sol M.*

***

Culture vocale :

Elle tendra à surmonter 5 difficultés.

Elle préparera autant la culture auditive, que l'exécution du chant (qui, lui aussi, est un des buts de la leçon).

Enumérons ces difficultés :

1° la grande étendue que parcourt la mélodie;

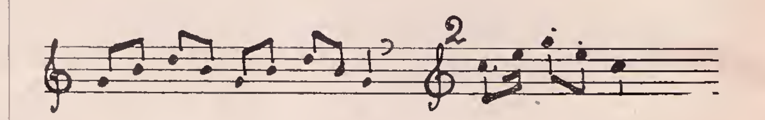
2° le souffle important qu'elle requiert;

3° l'intervalle de 4te au début qui doit être, plus que jamais « juste »;

4° l'exactitude de la seconde mineure, toujours délicate à obtenir;

5° le rythme (noire pointée croche) que chacun tend toujours à simplifier (2 noires).

Proposons quelques exercices pour chacune de ces difficultés :

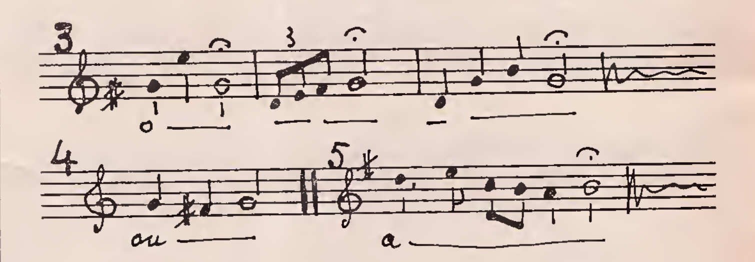


Simple exercice d'échauffement des cordes vocales. En partant du médium vers le grave (de plus en plus léger) et repartant du médium vers l'aigu, cet exercice devient alors une courte vocalise (2) « effleurant » les notes aiguës;

2° et 3° ces deux difficultés peuvent être travaillées ensemble par un exercice lent, préparant la 4te;

4° faire remarquer la douceur de cet intervalle et l'attraction qu'exerce *sol*, sur *fa dièse*, en faisant chanter la sensible, piano (4);

5° prendre le passage même du chant contenant la difficulté rythmique et le vocaliser trois ou quatre fois en modulant vers l'aigu (5).



Culture auditive :

Cette partie de la leçon devra être minutieusement préparée. En effet, de façon rigoureuse, et par différentes étapes, sans aucun apport théorique, seulement par des exécutions bien conduites, le professeur va guider ses élèves vers la découverte si abstraite de cette leçon.

Rappelons d'abord que, sur une série horizontale de notes

(écrite en lettres), nous faisons chanter chaque semaine, des successions d'intervalles, et créons, grâce à ce moyen plus qu'élémentaire, des polyphonies intéressantes.

Nous préférons ce mode de travail au même exercice sur portée, car il demanderait alors, un effort de lecture de notes, ce qui n'est pas le but recherché à ce moment précis de la leçon.

En début de cette culture auditive, notre série nous permettra de chanter des 4tes, et les deux 1/2 tons de la gamme de *do M*.

Puis sur une portée, au tableau, nous placerons les notes, et afin de la rendre plus vivante, les rythmes de la 1re phrase du chant, au fur et à mesure de leurs découvertes par les élèves.

En comparant le *fa* de *do M* et celui du chant, il est aisé d'amener notre jeune auditoire à la connaissance de cette note altérée, qui sera alors ajoutée à la série (entre *fa* et *sol*, bien entendu).

Jusqu'ici, rien de difficile. D'ailleurs les élèves sont censés connaître l'altération accidentelle.

La difficulté réside dans la découverte d'une autre tonalité que celle de *do*.

En 6e, il serait dangereux, nous semble-t-il, d'entraîner les enfants dans le détail des notes tonales, mais en examinant de près une mélodie, l'on peut leur faire trouver une ponctuation succincte (virgule, point, dominante tonique) et par elle en déduire la tonalité.

Sur notre série, chantons des phrases en *sol*. Remarquons l'importance du « *sol* ».

Cette note ne donne-t-elle pas une impression de fin d'aboutissement ?

Et le *fa dièse* ? Il appartient à toutes ces phrases où le « *sol* » est si important. Il n'est pas accidentel.

Chantons en *do*. Sur la tonique, rappelons l'accord parfait.

Revenons en *sol*. Cherchons les notes, qui « s'accordent parfaitement » avec *sol*.

Nous sommes en *sol*. *Sol* est la tonique. Le *fa dièse* est la 7e note de la gamme de *sol*. Chantons et examinons cette gamme.

Reprenons la phrase du chant.

Où a-t-on une impression d'aboutissement, de point final ?

Plaçons l'accord parfait sur cette note.

Cette phrase est en *sol*.

Y a-t-il dans cette courte phrase une suspension, une respiration, une virgule ? Cherchons les notes qui « s'accordent parfaitement » avec le *ré*.

Après la tonique, ce *ré*, domine les autres notes.

C'est la dominante.

A ce point de la leçon, il n'est plus que de placer de façon tout à fait conventionnelle, le dièse à la clef et de solfier la phrase.

En reconnaissance de cette culture auditive, les enfants inscriront sur leur petit cahier de musique, les toniques d'exemples mélodiques chantés par le professeur.

Partant de notions connues *(Do M*, le *dièse)*, nous parvenons à celle inconnue de *Sol*, et cela grâce à des exemples composés par le maître, chantés par les enfants au fur et à mesure de l'évolution de l'explication.

Ce que l'on voit au tableau à la fin de l'explication :



L'exécution entière du chant (paroles polycopiées) sera une détente appréciée de tous, après cette explication longue à décrire, mais qui dans la pratique semble moins complexe.

En illustration de cette découverte théorique, nous avons fait appel à Ravel.

En effet, malgré « l'exorde bitonal du piano », le premier thème de ce concerto, chanté par l'ottavino, n'est-il pas une affirmation éclatante du *Sol M* ?

Lorsque nous faisons entendre une œuvre moderne, nous préparons notre auditoire à ces dissonnances. Après une première audition, nous lui demandons une participation active, comme de lever la main chaque fois qu'une mélodie émerge de ce qui leur semble d'abord un chaos sonore.

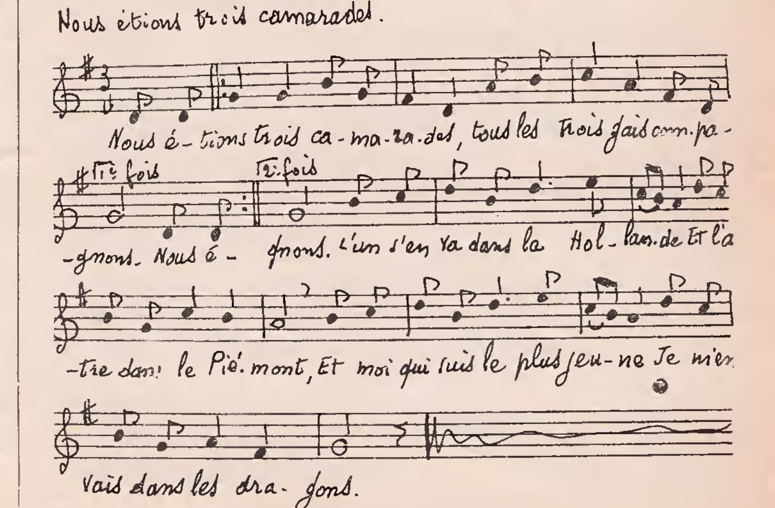
Peu à peu, comme de certaines toiles contemporaines, aux traits confus, aux taches informes, se dessinent une silhouette, se dégage une impression, de cet assemblage de sons, se distingue une phrase que l'on peut fredonner.

Remarquons au passage, que plus un enfant pratique la musique, à travers des maîtres indiscutés tel Clementi, moins il est perméable à Ravel ou à Stravinsky.

En pénétrant dans ce concerto jusqu'à l'élégant solo de harpe, nous tenterons de mettre à jour la truculence, la vivacité presque féline de cette œuvre haute en couleurs, qui ne devait être qu'un simple divertissement.

Ainsi par cet exemple, nos élèves ne garderont pas de cette leçon un souvenir purement théorique (car c'est bien à la théorie qu'il a fallu aboutir), mais la jugeront comme la connaissance d'un outil, entre les mains de l'artisan, qu'est en quelque sorte tout compositeur.

Et Ravel, moins encore qu'un autre, ne nous contredirait sur ce dernier point.



LA MUSIQUE ET LE SACRÉ

par J. VEYRIER

Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer

Au cours des siècles, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, la catégorie d'activités humaines que nous appelons l'Art, et par conséquent la Musique, nous apparaît étroitement liée aux manifestations du Sacré.

C'est-à-dire que la Musique est associée à la plupart des cultes, depuis les rites magiques les plus empiriques jusqu'aux formes religieuses les plus évoluées, comme la tradition chrétienne telle que nous la connaissons.

C'est là une constatation élémentaire que l'on peut expliquer de diverses façons contradictoires, mais qui s'impose à tout observateur.

L'on peut se demander si cette association résulte d'une simple coïncidence ou, au contraire, si la démarche religieuse et la démarche artistique sont deux aspects voisins et complémentaires d'une même activité spirituelle.

Y a-t-il lieu de subordonner l'Art au Sacré ? ou faut-il considérer le Sacré comme conditionné dans son essence par certaines pratiques qui, à priori, pourraient lui sembler étrangères ?

Selon qu'il argumente l'une ou l'autre hypothèse, cet exposé dégagera une odeur d'encens ou de soufre. Mais il m'a semblé que ce risque valait la peine d'être couru dans la mesure où certains aspects de ces rapports pouvaient être mis en lumière.

Le plan de cette étude se déduit tout naturellement de ce préambule. C'est-à-dire que nous allons examiner successivement :

1° D'abord, comment le Sacré fait appel à certaines activités humaines qui semblent à priori sans rapport avec lui.

2° Ensuite, comment on peut réduire l'histoire de l'Art et, par conséquent, l'histoire de la Musique, à un système de désacralisations successives au cours desquelles « l'Art-Fonction » deviendrait « l'Art-Pur ».

Nous verrons comment cette catégorie d'activités, destinée à nous introduire dans le domaine du Sacré, « fonctionnerait » en quelque sorte d'une manière autonome.

En nous penchant sur son aspect technique, nous verrons si la nature intrinsèque de la musique permet de lui assigner une destination précise.

3° Enfin, en étudiant s'il n'y a pas identité entre la démarche artistique et la démarche culturelle; nous verrons comment la musique peut être considérée comme une source du Sacré et non comme une émanation de celui-ci.

Notre conclusion va tenter de dégager une synthèse où chaque argument cité à l'appui de telle ou telle assertion peut contribuer à nous fournir une explication d'ensemble qu'il n'est peut-être pas opportun de vous dévoiler avant que les arguments qui y conduisent n'aient été quelque peu développés.

*
**

Reprenons chacunes de ces propositions pour les étudier plus en détail :

Comment le Sacré fait-il appel à certaines activités humaines qui semblent, à priori, sans rapport avec lui ?

En d'autres termes, il faudrait savoir pourquoi et comment le fait de souscrire à une quelconque explication cosmogonique de l'Univers va conduire l'homme à superposer des pierres ou réunir divers matériaux de construction pour édifier un temple selon tel plan, ou de même l'inciter à émettre telle suite de bruits ou de sons de manière directe par le chant, ou indirecte, c'est-à-dire par le truchement d'un instrument choisi.

Ce sont, en apparence, des activités sans lien puisque nous avons, d'un côté, un processus spirituel et, de l'autre, un phénomène physique mesurable : densité et résistance des matériaux comme mise en vibration de l'air et perception de sons mesurables dans leur durée, leur hauteur et leur intensité.

Cependant, David dansait devant l'Arche; il s'accompagnait à la harpe lorsqu'il chantait des psaumes, et toutes les peuplades possèdent dans leurs traditions des chants et des danses pour demander la pluie, comme le beau temps, et des louanges d'action de grâce pour le cas où les circonstances météorologiques se seraient modifiées à la suite d'une requête précise.

C'est probablement que l'homme, à la fois intelligence et chair, a besoin d'appuyer sur un support matériel, physique, son activité spirituelle, d'où l'établissement de tout un rituel liturgique.

L'importance accordée à ce rituel par rapport à sa motivation spirituelle attire notre attention sur deux aspects du Sacré que l'on a trop souvent opposé, mais qui se révèlent en quelque sorte complémentaires, je veux dire la religion et la magie. Selon certains sociologues, l'attitude magique consiste à accomplir un certain nombre de démarches très

précises pour obtenir à coup sûr telle faveur de la divinité, l'aboutissement de la démarche étant conditionné essentiellement par la stricte observance du rituel.

L'attitude religieuse, au contraire, se ferait plus humble et demanderait au moyen de la prière et d'une attitude dévote une grâce qu'il plaira au ciel de nous accorder, ou de nous refuser.

D'autres spécialistes font intervenir comme critère la qualité de la requête, ce qui fait qu'à chaque extrême nous aurions pour l'attitude foncièrement magique une demande relative à un avantage purement temporel comme l'amour, l'argent, ou le succès de telle entreprise, guerrière, de chasse fructueuse, etc..., et à l'opposé, le pur hommage à la divinité, ou tout au plus une demande intéressant le salut du demandeur.

Il va de soi que la plupart des démarches sacrées se situent entre ces deux pôles, et donc que ces deux attitudes, l'attitude magique et l'attitude religieuse s'interpénètrent souvent étroitement.

C'est dire que la véritable opposition n'est pas entre dieu et diable, mais entre sacré et profane. Par conséquent, nous allons réunir religion et magie dans une même catégorie pour constater que l'une comme l'autre sont inséparables de leurs manifestations liturgiques.

Le fait est attesté par de nombreux textes, quantité de peintures, gravures, bas-reliefs ou représentations de toute nature où les cérémonies sacrées sont situées dans un décor toujours riche en instruments de musique.

Il faut rapprocher de ceci les nombreuses traditions mythologiques telles que la lyre d'Orphée, la flûte de Pan, etc...

D'après Walter Wiora, la musique accompagnait déjà les danses cultuelles dans la période de l'Aurignacien moyen, c'est-à-dire 60.000 ans avant J.-C. et il nous précise qu'il existait des flûtes à cette époque.

En effet, depuis les temps les plus anciens, l'extériorisation des sentiments a entraîné un système d'attitudes corporelles et de mouvements d'ensemble qui se manifestent lors du chant et de la danse.

Mais si l'existence de l'homme primitif est essentiellement conditionnée par sa conception religieuse de l'univers, nous allons découvrir que le chant et la danse vont peu à peu conquérir une sorte d'autonomie qui aboutira à un ordre de manifestations d'apparence profane.

C'est en cela que l'histoire de l'art peut se résoudre au simple jeu des désacralisations successives.

*
* *

Etudions maintenant ce mécanisme de désacralisation; voyons comment « l'Art-Fonction » devient « l'Art-Pur ».

Nous illustrerons cette proposition par deux exemples. Le premier est emprunté au théâtre grec, le second au théâtre français.

Chez les Grecs anciens, les Dionysies étaient à l'origine des cérémonies purement religieuses dans lesquelles tout le monde était à la fois acteur et spectateur.

Mais, vers le VIe siècle avant J.-C. elles s'organisent en forme dramatique, c'est-à-dire que le sens religieux originel s'amenuise. Un siècle plus tard, cette transformation s'accuse : par l'emploi du masque, qui permet à un seul individu de symboliser successivement plusieurs personnages, on fait appel à des acteurs et à des musiciens de profession. Le drame ne se déroule plus sur l'autel où se célébrait le sacrifice, mais il se joue sur une estrade.

Au stade suivant nous aurons la tragédie classique d'Eschyle et d'Euripide. Le drame devient psychologique, et chez Sophocle le sujet religieux se perd. Enfin, la désacralisation s'accomplit totalement lors des mimes grécos-romains de la décadence.

Notre deuxième exemple concerne le théâtre français. Plus près de nous, vers le Xe siècle après J.-C. le moine Tutillon, de Fleury-sur-Loire — devenu Saint-Benoît-sur-Loire — imagine de mimer le dialogue des saintes femmes à l'office de Pâques. C'est le psaume « Quem queritis » qui sera chanté alternativement par deux chœurs dont l'un pose les questions et l'autre donne les réponses.

C'est, par la naissance des mistères, la première manifestation de l'opéra français. Plus exactement le théâtre chrétien est né, qui nous conduira aussi bien à l'opéra moderne qu'au théâtre dramatique d'où la musique est absente.

C'est dire que ces deux exemples de désacralisation mettent en évidence la disparition dans les deux cas de la musique en même temps que l'élément sacré originel.

Mais est-elle perdue pour autant ? Certes non, car en s'éloignant de l'autel, la musique va conquérir son autonomie tout à la fois quant à sa forme, et quant à sa fonction.

C'est à ce stade de l'évolution de la musique en occident qu'il faut situer les nombreuses interférences entre le répertoire profane qui prend un essort nouveau et le répertoire liturgique traditionnel.

On sait, en effet, que le folklore véhicule quantités de mélodies empruntées au répertoire grégorien. On sait aussi que les polyphonistes de la Renaissance utilisent dans leurs compositions sacrées des thèmes transmis par les traditions populaires.

Par exemple, cette chanson de quête, chantée par les enfants qui font la tournée du village pour recueillir quelques cadeaux au nouvel an, est directement issue d'une prose de Pâques du XIIe siècle [Ex. : A].

Cet « Alleluia » du XIe siècle [Ex. : B] deviendra au XVe siècle l'air célèbre de « La Pernette » qui donnera naissance au XIXe siècle à la néanmoins célèbre « Ne pleure pas Jeannette ».

Enfin, cet « Ave Maria Stella » grégorien [Ex. :C], va devenir la « Chanson du Roi Renaud » qui doit être rapproché du fameux « Rossignolet des bois ».

Il ne s'agit en fait que d'un échange de bons procédés, car le répertoire grégorien a absorbé, lors de la constitution des antiphonaires un nombre considérable de mélodies venues du fond des âges, en passant par les traditions wisigothiques, celtiques, ibériques, etc...

C'est par un phénomène analogue que les polyphonistes du XVIe siècle composent des messes entières en prenant pour thème des airs de chansons profanes. Ces messes conservent du reste le titre de la chanson dont elles utilisent

le thème. Citons la messe « le bien que j'ai » de Goudimel, la messe de « l'homme armé », de Josquin des Prés.

Un autre aspect de l'influence du chant liturgique sur le chant profane est mis en évidence par le rayonnement de l'Abbaye Saint-Martial de Limoges (véritable école de composition liturgique) sur la musique des Trouvères et des Troubadours).

(A) Ma Dam' nous vous re-mer-ci-ons

O Fi-li-i et Fi-li-ae

(B1) (Alleluia —)

(B2) La Pernette se lève, trois heures devant jour, trois heures devant jour —

(B3) Ne pleure pas Jeanne —t-te, tra la lala - - - - - -

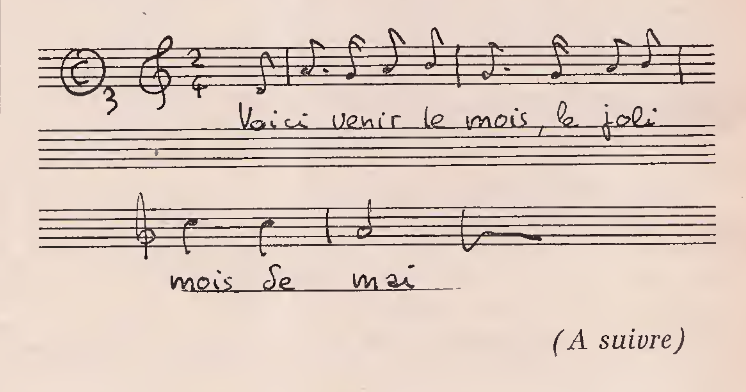
(C1) A ve-Ma-ri-a stel—la

(C2) Le Roi Renaud de guerre vint tenant ses tripes dans sa main

Grâce à cette évolution et à ces interférences, nous assistons à la naissance, vers le XIe siècle, d'une musique savante, créée par des laïcs, pour un usage profane. Car la culture sort peu à peu des monastères et si, jusque là, la musique populaire était profane, la musique profane va devenir savante.

En d'autres termes, la musique savante cesse d'être le privilège de l'Eglise. Musique sacrée et musique profane vont évoluer parallèlement au point de ne plus constituer qu'une seule et même matière sonore que l'on utilise indistinctement à la cour ou à l'Eglise.

Si l'on peut citer de nombreuses exceptions à cette règle, il faut n'y voir que les manifestations de modes passagères, car c'est principalement par l'usage qu'on en fait qu'une musique sera décrétée profane ou sacrée.



(A suivre)

LES CHORALES

Comme chaque année, des demandes de précisions nous parviennent relativement au décompte des heures de chorale.

Il ne peut y avoir aucun doute à ce sujet : toute heure de chorale compte pour deux heures d'enseignement.

Voici les textes officiels et l'indication des publications officielles les contenant :

Les services du Ministère ont exclu des Activités dirigées les directions de chorale qui sont rétribuées en heures supplémentaires d'enseignement. (Cf. Instruction du 15-7-53) relative à l'organisation des services dans les lycées et collèges (titre VI, 1er lianéa) et (Cf. Circulaire du 19-1-53, B.O. n° 5 du 29-1-53, page 347).

La circulaire du 8-10-49 (B.O. n° 42 du 20-10-49) a prévu que la direction d'une chorale, quelle qu'en fut l'importance compterait uniformément pour deux heures supplémentaires, que cette charge vint en complément ou en supplément de service.

Il ne peut y avoir en principe qu'une chorale par établissement. S'il s'agit d'un établissement très important, l'ouverture d'une deuxième chorale peut être sollicitée. Aucune décision ne sera prise, à cet égard, sans l'avis de l'Inspection Générale (B.O.E.N. n° 1 du 5-1-50).

HARMONIE

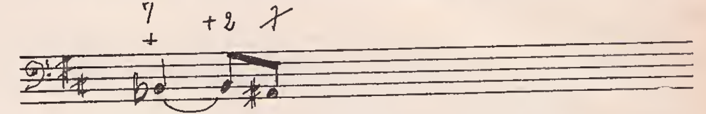
par M. DAUTREMER

Directeur du Conservatoire National de Musique de Nancy

Réalisation de la basse chiffrée (1)



La basse donnée chiffrée 0 (mesure 6 - 7) ne brise pas la ligne mélodique du soprano qui reprend, après cette interruption, le mouvement descendant commencé trois mesures plus tôt. Ce mouvement descendant général ne prend que plus de valeur par la dite interruption qui joue le rôle d'une large et salutaire respiration... le saut de quarte ascendante (fa dièse - si) après les silences est, d'ailleurs, intégré dans cette ligne générale « descendante ». A la mesure 9, l'enharmonie si bémol = la dièse peut paraître déroutante en raison du la bémol du ténor (3e temps). Il suffit alors de modifier la basse comme suit :

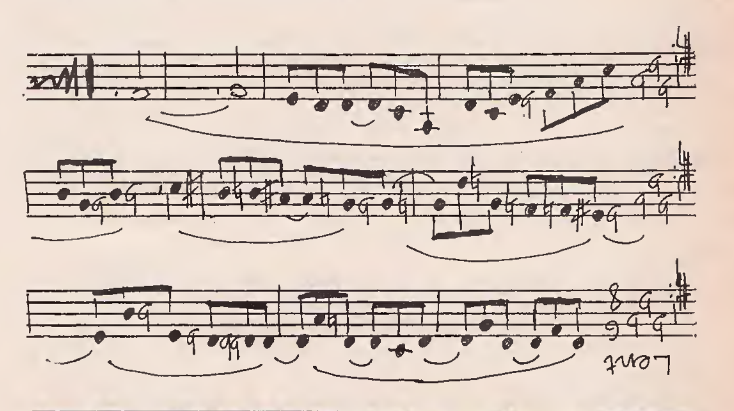


pour que cette étrangeté soit dissipée... Mais cela, à notre avis, est une surcharge peu séduisante...

(1) Voir "L'E. M." no 121, octobre 1965

A réaliser

(A réaliser sans notes étrangères à la constitution des accords; tous accords consonants et dissonants).



COLLABORATION ENTRE LE CONSERVATOIRE DE DOUAI ET L'INSPECTION PRIMAIRE

Monsieur Vachey, Directeur du Conservatoire de Douai a toujours vivement ressenti la nécessité de remettre en question les données mêmes de l'enseignement du solfège.

« J'ai œuvré opiniâtrement dans ce sens, nous dit-il, en reprenant assez souvent le problème à la base, mais sans être toutefois animé d'aucun esprit révolutionnaire. Une refonte des programmes m'avait déjà permis d'obtenir une amélioration sensible des résultats. Mais j'ai dû bien vite constater que l'efficacité des cours de solfège était pour une large part conditionnée par le choix des horaires. Il va de soi qu'un enfant, surtout s'il est très jeune, est particulièrement sensible à la fatigue, et que celle-ci entraîne un inévitable relâchement de l'attention. Tous les pédagogues savent qu'à l'école primaire, chaque jour, dès 15 h 30, le travail essentiel est terminé. Les mercredis et samedis en particulier, il est inconcevable d'envisager une occupation qui exige de la part de l'élève un effort soutenu.

Or, dans la plupart de nos établissements, les cours de solfège ont lieu le jeudi, ainsi que chaque soir de la semaine, après l'école, c'est-à-dire pratiquement à partir de 17 h 30. »

Monsieur Vachey ne prétend pas faire là une découverte, mais cependant, il constate avec amertume qu'un ensemble de circonstances obligent de jeunes enfants à se trouver à 19 heures aux prises avec les leçons à changement de clefs et les dictées à plusieurs voix, alors que leur journée scolaire a débuté parfois à 8 heures du matin.

Il lui semblait difficile de remédier à cet état de choses mais à la suite de différents contacts, il est parvenu à intéresser Messieurs les Inspecteurs de l'Enseignement primaire à la formation musicale des jeunes.

« Je leur ai fait découvrir, poursuit-il, tout à la fois la difficulté de notre travail et la grandeur de notre tâche. Je leur ai largement ouvert les portes du Conservatoire. Aussi, un jour d'avril 1964, en profitant du courant de sympathie qui s'était ainsi créé, j'ai fait toucher du doigt à l'un d'eux le problème des horaires des cours de solfège dont nous venons de parler. Non seulement j'ai attiré son attention sur l'hérésie pédagogique qui consistait à débuter des cours théoriques à 17 h 30 (ce dont il a convenu facilement), mais encore je lui ai demandé si un remède ne pouvait pas être apporté à ce mal regrettable. Nous nous sommes naturellement mis d'accord sur le fait que ce remède ne pouvait être qu'un aménagement d'horaires.

Or, il s'est produit cette chose admirable : cet Inspecteur de l'Enseignement Primaire, animé du triple désir de favoriser les Arts, d'encourager toute tentative pédagogique nouvelle, et de développer notre coopération dans un domaine nouveau, a pris une décision d'un intérêt et d'une portée capitale pour notre enseignement et son avenir.

Il a, en effet, décidé de libérer tous les enfants des écoles de sa circonscription un après-midi par semaine en plus du jeudi pour que, deux fois par semaine, ces enfants puissent assister aux cours du Conservatoire dès 14 heures.

Dans la pratique cet après-midi supplémentaire de liberté n'est pas le même pour toutes les écoles, et un roulement équilibré a été établi.

Cette faveur n'est, bien entendu, accordée qu'aux élèves qui en ont fait la demande et qui parallèlement justifient d'une inscription au Conservatoire. Les autres enfants assistent normalement pendant ce temps aux cours réguliers de leur école.

Mais il a été expressément convenu que ces derniers cours, donnés à l'école pendant qu'une partie des élèves venait au Conservatoire ne comporteraient aucune matière essentielle, ni, a fortiori, aucune composition ou examen, pour que ces derniers élèves ne soient pas lésés. »

C'est ainsi que depuis la rentrée de septembre 1964 des cours de débutants de solfège ont lieu au Conservatoire de Douai en plein après-midi; selon la section ou le professeur, ils ont lieu les :

— lundis et jeudis de 14 h à 15 h 30 et de 15 h 30 à 17 h.

— mardis et jeudis de 14 h à 15 h 30 et de 15 h 30 à 17 h, etc...

Il nous restait à demander à Monsieur Vachey comment cette initiative avait été accueillie, tant par les parents d'élèves que par les élèves eux-mêmes, et par le personnel enseignant de l'Education Nationale.

Les réponses qu'il a données à cette triple question sont en fait fort encourageantes.

« **Les parents d'élèves**, nous précise-t-il, ont manifesté la plus grande joie, un certain étonnement, et une petite inquiétude : leur joie s'explique par une diminution sensible de la fatigue de leurs enfants : retours moins tardifs dans la nuit, surtout l'hiver, et possibilité par cela même d'utiliser les transports en commun plus nombreux dans les heures ouvrables; également veillées moins tardives lorsqu'il y a des devoirs à faire et des leçons à apprendre. Leur étonnement est venu de ce que, pour la première fois ils ont constaté avec bonheur que l'Education Nationale s'intéressait à la culture artistique. Quant à leur inquiétude elle provenait d'une crainte que leurs enfants ne perdent des leçons importantes.

C'est à ce sujet qu'il a été fait appel à la compréhension et à la coopération des maîtres de l'Ecole primaire auxquels on a demandé une répartition harmonieuse de leur emploi du temps qui ne fasse pas coïncider de cours importants ou de compositions avec les heures où l'option musique au Conservatoire pouvait être sollicitée.

Les élèves ont accueilli avec reconnaissance cette initiative. Ils ont aussi compris que ces dispositions valorisaient en quelque sorte l'enseignement dispensé au Conservatoire puisque celui-ci était donné pendant les heures jusqu'ici réservées à l'enseignement général et qu'elles étaient l'expression d'une étroite collaboration entre ces deux autorités.

Le personnel enseignant de l'Education Nationale, en ce qui le concerne a accueilli cette initiative encore mieux qu'on ne l'espérait. Bien sûr il ne pouvait être question de s'opposer aux décisions inspectorales. Cependant celles-ci ne peuvent imposer ni la bonne volonté, ni la conviction. Or, les réticences inévitables n'ont été le fait que d'une très petite minorité, encore qu'il s'agisse de maîtres, et pas à ma connaissance de directeurs. Il faut dire qu'à Douai le Conservatoire n'était pas pour eux un inconnu. En effet, depuis quelque temps nous organisons régulièrement des soirées d'éducation musicale à l'intention des instituteurs et institutrices qui sont suivies avec le plus grand intérêt. C'est dire que le climat général était, j'en conviens, favorable au départ. »

Nous avons naturellement demandé à Monsieur Vachey quel était, dans la pratique, le bilan de cette expérience qui dure maintenant depuis plus de 15 mois. Le fait que l'expérience ait été reprise à la rentrée de septembre dernier démontre a priori que les résultats obtenus l'an dernier étaient encourageants; mais M. Vachey a tenu à nous fournir les précisions suivantes :

« En 1964, nous dit-il, la décision a été prise à la veille de la rentrée, d'où impossibilité d'organiser toute publicité sérieuse ni le temps de donner à chacun le minimum d'assurances pour dissiper la méfiance qui s'attache à toute nouveauté. Or, plusieurs sections ont fonctionné avec des effectifs normaux. Cette année, grâce à une plus large information, et aussi au rôdage des divers organismes coopérants, l'afflux d'élèves m'a obligé à multiplier les sections. La méfiance a totalement disparu devant, d'abord, l'enthousiame des enfants et aussi devant la constance de leurs progrès scolaire. La meilleure preuve est que beaucoup d'instituteurs nous envoient leurs propres enfants. Par contre, l'expérience est encore trop récente pour pouvoir dès à présent s'étendre aux cours de deuxième année et aux cours d'instrument. Mais dès septembre 1966 des dispositions seront sûrement prises dans ce sens. »

Il y a, nous semble-t-il, une conclusion rassurante à tirer de tout ceci; c'est que l'enseignement général n'est absolument pas hostile à nos tentatives d'améliorations pédagogiques. Il apparaît au contraire que le peu d'intérêt accordé parfois à la musique tienne beaucoup plus à une méconnaissance foncière de notre travail et de notre rôle qu'à d'autres facteurs, comme certains seraient tentés de le croire.

Nous pourrions citer maints autres exemples de marques de bienveillance et de sympathie témoignées par les responsables de l'Enseignement Primaire à l'égard de nos Conservatoires.

Du reste il serait intéressant que d'autres Directeurs nous tiennent informés des initiatives analogues qu'ils ont pu réaliser dans leur ville.

A notre sens il ne doit pas y avoir d'obstacle majeur pour qu'une telle formule puisse se généraliser; peut être, tout au plus, cela implique que le premier pas soit fait par le musicien auprès de l'enseignant.

DATES DES EXAMEN ET CONCOURS DE RECRUTEMENT

Session 1966

Certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral.

Les épreuves de sous-admissibilité commenceront :

Première partie : mercredi 4 mai 1966.

Deuxième partie : mercredi 1er juin 1966.

Le centre d'examen est fixé à Paris.

Les demandes d'inscriptions sont reçues au secrétariat de chaque académie ainsi qu'au siège des missions culturelles des ambassades de France à Alger, Tunis et Rabat du 10 décembre 1965 au 10 février 1966 inclus.

(Arrêté du 22-11-65 - B.O. n° 45 du 9-12-65.)

LE CONCERTINO DE Raymond LOUCHEUR POUR PERCUSSION ET ORCHESTRE

par O. CORBIOT

LE SOLISTE.

Elève de Passerone, Vincent Gemignani est, selon Raymond Loucheur, l'un des plus remarquables percussionistes de sa génération; il a su s'évader du cercle limité des timbales dont son maître était un illustre virtuose. C'est tout naturellement à lui que Raymond Loucheur s'est adressé pour exécuter la partie soliste du Concertino écrit pour la percussion et l'orchestre. A Paris, Vincent Gemignani peut travailler dans son atelier, à quelques pas du « Lion de Belfort » et du square d'Orléans où habita Chopin. Là, les instruments les plus étonnants sont rassemblés et l'on ne saurait affirmer, à première vue, qu'il s'agit d'un ensemble homogène. Car, en fait, ces formes les plus diverses donnent naissance aux bruits les plus irréels et aux sonorités les plus étranges : peu disposé à se contenter des seules timbales, Vincent Gemignani leur adjoint le glockenspiel, le xylophone, le vibraphone, les marimbas et beaucoup d'autres instruments. Il obtient de véritables échelles sonores dont les sons les plus aigus sont obtenus par la caisse claire et les bongos, les autres par la toumba (instrument cubain) et les trois toms-toms.

Avec les bongos des Antilles, les cinq parties du monde sont ici rassemblées. En jetant un coup d'œil à droite de l'entrée, on trouve un gong dont les reflets dessinent sous les rayons du soleil de curieuses rosaces. Vincent Gemignani est aussi l'inventeur de la « Bronté » dont on a beaucoup parlé récemment et qui offre, avec différents modes d'attaque, toutes sortes de possibilités ayant beaucoup d'analogies avec les bruits de notre siècle (avions, fusées...) et les produits sonores dérivés de la technique industrielle; les brontés sont surmontées d'énormes ailerons en inox de 8 m² de surface, amplifiant les sons obtenus à l'aide de tiges d'inégales longueurs, frappées ou frottées à l'aide d'un archet et qui se mettent à vibrer. Il existe deux exemplaires de cet étonnant instrument. L'un est accordé d'une façon aléatoire et l'autre chromatiquement. Une cithare peut-être plaquée contre l'une de ces paires d'ailerons et ainsi donne des échos ténébreux et profonds. Eventuellement, un poids de 50 kilos pourrait amortir les phénomènes de résonnance dus à l'ampleur de la voilure métallique de cet instrument.

Au sujet de la caisse claire, Vincent Gemignani nous a expliqué que des variétés de sonorités peuvent être obtenues sur un même instrument. La technique du « rim shot » consiste, par exemple, à jouer sur le cercle et la peau, en frappant également une baguette sur l'autre. Le xylophone a, depuis la fin du XIXe siècle, été utilisé dans des milliers d'ouvrages. Il y a encore les temple-blocks et les wood-blocks, plus aigus que ces derniers. Les cow-bells sont les « cloches de vaches » dont nous parlerons plus loin. La raclette était bien connue chez les Indiens d'Amérique du Nord. Quant aux maracas, on les entend souvent grésiller dans le tempo des danses exotiques.

C'est au Canada que Vincent Gemignani a pu dernièrement faire apprécier les rythmes de ces bois et de ces métaux.

Aux Etats-Unis, bien avant la sonate pour deux pianos et percussion de Bartok, écrite durant l'hiver 1936-1937, on s'intéressait aux ouvrages pour percussion. « Ionisation » de Varèse, dont M. Maillard nous a entretenus en 1955 dans cette revue même, est un exemple. Notre collègue faisait remarquer : « Toujours à propos de Berlioz et de Varèse, notons la figure de précurseur que fait celui-là dans le domaine de l'orchestration rythmique (par exemple, l'ouverture du Carnaval Romain, mes 53 sqq, en excluant le canon mélodique).

Les baguettes ont, dans le domaine de la percussion, un rôle important à jouer. Les extrémités sont des boules de feutre. Elles peuvent être en bois. Notons que le vibraphone pourra d'ailleurs être utilisé avec l'archet en tenant celui-ci verticalement et tangentiellement par rapport aux différentes lames qui le composent. Vincent Gemignani nous a dit que les baguettes à tête d'éponge n'étaient pas, par contre, d'un emploi recommandable.

De tous les instruments vus et entendus, le tamtam est l'un des rares qui soient suspendus. Car, en fait, la disposition des instruments autour du soliste pose un problème, mais la pluralité de toutes ces lames, caisses, tiges, résonnateurs, membranes, blocs, n'a pas l'air d'inquiéter outre mesure celui qui les dompte.

L'AUTEUR.

Le 1er janvier 1965, l'O.R.T.F. souhaitait un heureux anniversaire à Raymond Loucheur en diffusant un de ses derniers ouvrages, le « Concertino pour percussion et orchestre ». Ainsi, peu de temps avant la création de son Concerto pour violon et celle de « Cortège, Interlude et Danse », dédié à la mémoire de Jean-Philippe Rameau, naissait ce Concertino.

En janvier 1964, le Ministère des Affaires Culturelles commandait à Raymond Loucheur une Suite pour instruments à vents à la mémoire de Jean-Philippe Rameau. Les pages du Carnaval de Schumann sont, vous le savez, construites sur quatre notes : la, mi ♭, do, si, dont les appellations germaniques forment le nom de la ville de Bohême : AESCH. Ici, procédé identique, mais qui n'exclut pas une conception

hardie dans la réalisation de ce tryptique pour vents, harpes et percussions. Non pas de ces orchestres qui débordent sur le parterre et dans les avant-scènes, sous l'assaut desquels le public semble avoir pris refuge aux étages supérieurs. Une formation de grande Harmonie suffit à suggérer Borée, Zéphyre et Psyché, chers à l'auteur des « Paladins ». Le Cortège en forme de passacaille où se déroule dix-sept fois le thème RE LA FA MI LA SOL (R.A.M.E.A.U.). L'interlude où Bernard Gavoty se plut à signaler « les tirelis et les palpitations, les vols légers, les ballets de papillons et les tarentelles de libellules ». Enfin, la Danse formée d'une alternance de thèmes rustiques ou fortement scandée et aboutissant à une ronde construite sur les six notes que nous avons citées. Ainsi, Raymond Loucheur sait renouveler une inspiration depuis certaine Rapsodie où il « s'essayait à évoquer les frêles chansons de soie, le gratouillis soyeux d'un instrument... la Valiha malgache ». (1)

Parmi les dernières œuvres, le « Concerto pour violon » a été accueilli avec succès au Théâtre des Champs-Elysées où Devy Erlih nous faisait part de ce sourire « sympathique » tourné vers le passé et vers l'avenir. (2)

L'Art de Raymond Loucheur justifie celui de Florent Schmitt, comme celui de Maurice Ravel a justifié celui de Claude Debussy. C'est en partant pour l'Allemagne, au début du mois d'août 1958, que nous apprenions, en lisant le journal, la mort de ce grand musicien que fut Florent Schmitt. Ce fut une catastrophe qui décapitait brusquement la musique française au moment où celle-ci se perdait dans les arcanes de la recherche. Il s'en est fallu de peu que ce soit Florent Schmitt et non Stravinsky qui, le premier, exploite d'une façon systématique les transformations de rythme et les possibilités des changements de mesure. Cependant, Florent Schmitt n'a pas franchi le pas décisif. Il a laissé à Stravinsky la gloire d'apercevoir toutes les conséquences de ces principes. Mais le jeune Raymond Loucheur, âgé alors de 29 ans et dont la formation musicale était comparable à celle de Florent Schmitt, est arrivé avec « Héraklès à Delphes » à obtenir le Premier Grand Prix de Rome : coup de maître d'un esprit vigoureux, guidé par une intuition profonde. L'œuvre de Raymond Loucheur intéresse tous les domaines : musique de plein air, musique de chambre, musique de ballet, musique chorale. En dehors de l'Art du théâtre lyrique, il n'est pas une seule branche à laquelle il n'ait apporté sa contribution et imprimé la marque de sa personnalité.

Raymond Loucheur, orchestrateur de grande classe, donne le meilleur de lui-même en 1955 dans son « Concertino pour trompette » et son « Sextuor de clarinettes » qui fut composé peu après « Hop Frog », ballet au sujet duquel R. Bernard a écrit : « Amer, sombre, dramatique, ce ballet, bien plus qu'il ne conte une anecdote individuelle, évoque une société humaine (en l'espèce une cour dissolue et dégénérée) et sa destruction, à laquelle elle participe inconsciemment et par l'effet d'une loi de fatalité dont la portée symbolique s'éclaire, si j'ose dire, à la lueur de l'incendie qui consume le roi et ses compagnons déguisés en singes. »

Du catalogue de la musique de Plein Air, on peut citer la fresque orchestrale « Pastorale » (1939), « Nocturne » (1941-1942) et « Défilé » (1936), réunis sous ce même titre collectif : « Plein Air ». Egalement, le « Chant du Stade » et « L'Apothéose de la Seine », composée pour l'Exposition de 1937.

Esprit ouvert à toutes les musiques d'Europe, Raymond Loucheur nous avait reçu, il y a quelques années, avec cette franchise directe de l'homme habitué à aller à l'essentiel. Il s'agissait alors de musique Polonaise, et le Directeur du Conservatoire qu'il était alors, portant la lourde responsabilité d'administrer cette Ecole Supérieure, n'avait pas craint d'apporter son bienveillant appui pour nous aider dans cette tâche toujours exaltante qu'est la diffusion de la musique contemporaine.

Dès 1941, Raymond Loucheur avait succédé à Roger Ducasse comme Inspecteur Principal de l'Enseignement Musical des Ecoles de la Seine, et en 1946, avait été nommé Inspecteur Général de l'Instruction Publique au Ministère de l'Education Nationale. Cette charge fut assumée par lui avec les qualités d'un homme dont Florent Schmitt a pu dire qu'il « était à l'échelle de l'Artiste d'une droiture inébranlable à l'égal de sa conscience créatrice ».

LES PERCUSSIONS UTILISEES.

Le « Concertino pour percussion et orchestre » est une



(1) P. 200, M. Ravel, J. Bruyr (Le Bon Plaisir, Plon - Paris).

(2) Notice Gérard Michel - Rapsodie Malgache et Hop Frog.

œuvre de commande où le compositeur a réussi ce tour de force, celui de confier à un seul musicien une trentaine d'instruments. Une heure à peine avait suffi au compositeur pour évaluer les possibilités du percussionniste. Commencé en juillet 1963 et terminé à la fin de la même année — 24 décembre — cet ouvrage ouvre une piste à V. Gemignani qui déploie ses talents de virtuose autour d'une partition chargée de signes permettant de prévoir la simultanéité d'un xylophone et d'un vibraphone, et l'emploi d'un glockenspiel et d'un marimba. Trois wood-blocks, deux bongos ou tambours des Antilles — un clair et un grave — six temple-blocks, trois toms-toms, une toumba font pendant à une percussion plus classique.

Triangle, grelots, tambour de basque, cymbale Charleston (au pied), caisse claire, grosse caisse, tamtam (au pied), crotales, trois cloches à vaches.

Les deux claves sont des baguettes en bois de manguier (ou autre essence très dure); l'une des claves est tenue à une extrémité par les doigts de la main gauche, l'autre extrémité repose sur le poignet. La main arrondie sert de résonateur ou frappe le milieu de cette clave avec l'autre baguette. L'écriture de la partie de percussion doit être faite en fonction des possibilités matérielles du percussionniste ayant à reprendre ses baguettes pour jouer du marimba après avoir laissé de côté le vibraphone. Un instrument tel que le xylophone ne sera pas mentionné dans les ouvrages avant le XVIe siècle. Tel qu'il est présenté par Holbein, il apparaît dans les scènes de danses. Introduit dans les orchestres de café-concert au Tivoli, à Stockholm, ce n'est qu'au XIXe siècle qu'il est utilisé dans les orchestres symphoniques.

L'ŒUVRE ETUDIEE.

Les trois mouvements (Lento, Allegro, Lento, Vivo), répondent à une conception classique de construction en obéissant à un souci d'unité par l'utilisation de thèmes et motifs conducteurs qui se répondent. Il est à noter que ceux-ci ont une place plus large dans l'orchestre que dans la partie de soliste.

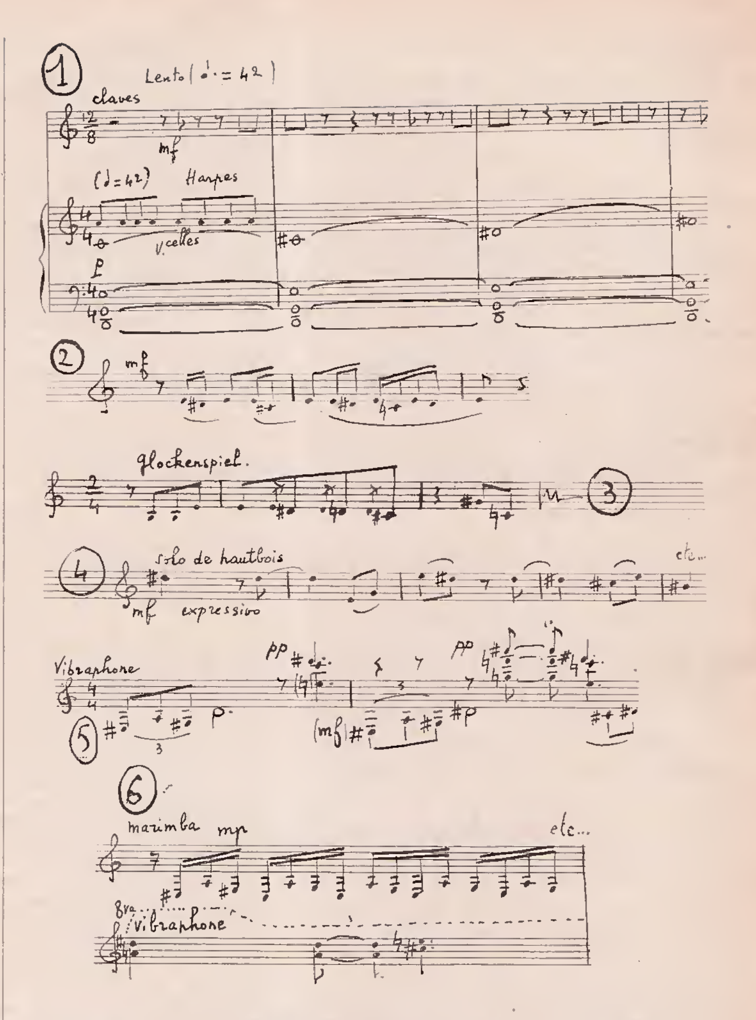
M.G.		M.D.
MARIMBA	XYLOPHONE GLOCKENSPIEL	

Le premier mouvement est introduit par un Lento. Ici, comme dans Hop Frog, on croit entendre sonner quelque horloge dont les unités de temps sont les noires, et se comptant à 42 par minute.

La Polyrythmie initiale 12/8 et 4/4 déroule des battements de harpes et de claves. Cette courte introduction, sur des tenues de cordes met en relief une montée progressive de violoncelles aboutissant sur un la dièze. (1)

Après quelques notes stridentes à la clarinette et aux trompettes, dont l'une est en flatterzunge — le xylophone s'ébat aux côtés des pizzicati des cordes. Le hautbois, la clarinette et le basson répondent presqu'aussitôt et l'orchestre ne cessera pour ainsi dire pas de dialoguer avec le soliste. Les bois par deux, avec un piccolo, les deux cors, les deux trompettes et les trombones, la harpe et les cordes fournissent d'ailleurs suffisamment d'éléments pour donner la réplique.

(2) A la lettre D à 2/4, c'est l'énoncé d'un deuxième motif où l'ironie mordante du xylophone cède bientôt la place aux



sarcasmes du glockenspiel (3) qui sonne à une quinte diminuée de distance. Les cloches à vaches ne tardent pas à apporter une coloration nouvelle — cloches qui sont du reste d'une grande variété de dimension mais dont nous n'avons ici que des modèles de trois hauteurs (do dièze, sol, si). Certaines cow-bells sont hautes comme une table et il faut aller en Autriche pour se les procurer.

La section médiane fait apparaître un solo de hautbois sur un fond de trompettes et de trombones en sourdine donnant une première idée de ce style syncopé dont le troisième mouvement sera plus fourni. Ce solo de hautbois sera repris à la lettre N. (4)

Le deuxième mouvement débute par un retour du motif initial du lento introductif, mais la montée se fait ici sur la distance d'une octave augmentée et cette amplification donnera l'illusion d'une gamme chromatique dont on aurait çà et là, enlevé le ré, le mi, le sol et le la.

Ce lento nous engage dans une atmosphère où les sonorités ouatées du marimba se mêlent à celles du vibraphone. (5) On notera une curieuse superposition d'un crescendo poco (au marimba) et d'un decrescendo (au vibraphone). (6) Les fréquents changements de mesure 1/4, 3/4, 2/4 sont pour beaucoup dans le déhanchement rythmique du début qui cessera à D où une série de triolets donnera à ce passage un équilibre rassurant.

(A suivre)



ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.



Grand Escalier



Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes : radio, télévision, disque cinéma.

Salon Vincent d'INDY

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - ODEon 56.74

RÉPERTOIRE ET ÉTUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU

Si les éducateurs jeunes ou non spécialisés trouvent une aide efficace dans les présentations et études de chants et de chœurs que nous leur proposons depuis 1958, nous pensons, sans toutefois abandonner cette formule, y adjoindre des indications relatives au répertoire des chants et chœurs : chants et chœurs d'un même auteur, ou groupés autour d'un sujet avec annotations succintes concernant la difficulté et les caractéristiques des œuvres mentionnées.

Souhaitons que cette initiative aide nos collègues à établir des programmes de travail, ou de fêtes scolaires, avec sûreté en évitant tâtonnements et démarches vaines chez des libraires souvent bien démunis dans des villes de petite ou même moyenne importance.

CHŒUR A L'ETUDE

DIS-MOI, O BERGERE

Harmonisation de Jean PAGOT

Editions COSTALLAT

60, rue de la Chaussée-d'Antin, Paris (9e)

Enfants de 11 à 14 ans (garçons et filles)

Généralités.

Cette chanson populaire du Quercy harmonisée avec beaucoup de simplicité et de délicatesse apparaîtra dans toute sa grâce, si la ligne folklorique émerge constamment avec douceur et clarté de l'ensemble des 3 voix.

Cette ligne est confiée à la 2e voix pendant 8 mesures, puis elle passe à la première pendant 4 mesures, la 3e partie faisant ensuite sienne cette même phrase à l'octave inférieure, enfin c'est à la seconde voix qu'est confié le dernier fragment.

Présentation.

Une charmante pastourelle digne du XVIIIe siècle évoque le tendre dialogue du pastour et de sa bergère.

Lecture des trois couplets et du refrain.

Afin que les enfants aient immédiatement une idée de l'ensemble, nous conseillons au maître, dans la mesure du possible, de chanter la ligne mélodique tandis qu'il jouera au piano ou au guide-chant les 2 parties accompagnantes.

Mouvement et direction.

Sans hâte, sans lenteur non plus. Ne pas accentuer la « battue » de chaque temps afin de ne pas hacher la phrase et de lui conserver souplesse et élan. Ces remarques trouveront leur application pendant tout le travail de ce chœur et dès la pre-première prise de contact.

Le professeur estompera donc souplement les 2e et 3e temps tout en indiquant le premier temps d'un geste un peu plus ample.

Puisqu'il s'agit d'un chœur contrapuntique, l'animateur indiquera toujours avec précision, l'attaque de chaque partie et les rythmes dissymétriques afin d'obtenir un ensemble parfait.

Respiration.

Pour conduire la phrase musicale avec toute la souplesse désirable, les choristes doivent être maîtres de leur souffle. Aussi recommanderons-nous de respirer profondément, rapidement et silencieusement aux ponctuations musicales et littéraires.

1° Mesure 4 : 2e voix.
2° Mesure 5 : 1re et 3e voix.
3° Mesures 8 - 10 - 12 - 14 : les 3 voix.
4° Mesure 16 : 2e voix.

Conseils pour le travail du chœur.

Avant d'entreprendre l'étude de l'accompagnement, il importe que, pour chaque phrase, chaque enchaînement la ligne folklorique soit parfaitement connue des élèves.

Au cours des 8 premières mesures, les trois voix sont indépendantes; la première, comme la troisième partie se repèreront sur la mélodie principale pour « attaquer » en mesure. Nous conseillons donc la méthode de travail suivante :

A. - **Mesures 1 - 2 - 3 - 4 - 5 (1er temps).**

1° Etude de la 2e voix.
2° Etude de la 1re voix.
3° Mise en place des 1re et 2e voix simultanées :

a) faire remarquer que la 2e partie commence une mesure après la première;

b) la 2e voix chante les trois premiers mots et se tait dès l'entrée de la 1re voix;

c) 1re et 2e parties ensemble.

Le maître indique nettement du geste le départ de la première voix et immobilise l'une des mains lors de la tenue du « ré ».

Il n'omet pas de donner l'impulsion de la 2e phrase à la seconde voix (La Rose).

4° Etude de la 3e partie : insister sur la vocalise qui doit être très souple.

5° Mise en place des 2e et 3e parties :

a) et b) voir 3° a) et b) même processus;
c) 2e et 3e parties simultanées.

Le maître indique les attaques (mesures 2 et 4). Il ne semble pas nécessaire de faire travailler ensemble les 1re et 3e voix puisque chacune d'elle s'appuie sur la mélodie confiée à la 2e voix.

6° Mise en place des 3 parties.

Celle-ci dépend avant tout de la précision de la direction et de la sûreté de la 2e voix qui doit légèrement demeurer en dehors.

B. - **La rose est fleurie pour faire un bouquet.**

Cette seconde phrase se présente différemment : 1re et 3e parties ayant le même rythme et la même prosodie. Voici l'ordre que nous proposons :

1° Etude de la 2e partie.
2° Etude de la première partie (souplesse de la mesure 7).
3° 2e et 1re parties simultanées [voir A. 3° a) b) c)].
4° Etude de la 3e partie (coulé de la mesure 7 en diminuant).
5° 2e et 3e parties simultanées [voir A. 3° a) b) c)].
6° 1re et 3e parties simultanées (sans difficulté).
7° Ensemble des 3 voix (l'attaque du « ré » mesure 5) est facile, cette note ayant été entendue une mesure plus tôt à la 2e voix.

La seconde partie doit toujours un peu dominer.

C. - **Enchaînement** A. et B.

1° Parties séparées.
2° 2e et 1re parties.
3° 2e et 3e parties.
4° Ensemble des 3 voix.

D. - **Demain c'est ma fête, demain pense à moi.**

1° Etude de la 1re partie (ligne folklorique).
2° Etude de la 2e partie.
3° Mise en place des 1re et 2e parties (attirer l'attention des élèves sur le décalage rythmique mesure 9.
4° Etude de la 3e partie.
5° Mise en place des 1re et 3e parties (voir D. 3°).
6° Ensemble des 3 voix.

E. - **Enchaînement** B. et D.

1° Révision parties séparées.
2° Ensemble des 3 voix.

F. - **Enchaînement** A., B. et D. (voir E.).

G. - **Demain c'est ma fête, demain pense à moi** (mesures 13 - 14 - 15 - 16).

1° Etude de la 3e partie.
2° Etude de la 1re partie.
3° Etude de la 2e partie.
4° Mise en place des 1re et 3e parties ensemble.
5° Mise en place des 2e et 3e parties ensemble.
6° Mise en place des 1re et 2e parties ensemble.
7° Ensemble des 3 voix (faire remarquer le décalage rythmique avec la 3e partie mesure 13).

H. - **Aie pitié bergère du pauvre pastour** (voir B.).

I. - **Nuances et interprétation.**

Au cours des 3 couplets les nuances oscillent du « piano » au « mezzo forte », cette dernière indication étant valable pour la ligne folklorique que choristes et auditeurs doivent suivre aisément malgré les « croisements » avec les autres voix.

Quant à la tenue du « ré » (mesures 3, 4, 5) il importe qu'elle soit chantée avec une voix très claire et très douce. Les syllabes muettes seront toujours très estompées.

Conclusion.

Cette charmante mélodie, avec son harmonisation qui en fait ressortir la fraîcheur, s'adresse vocalement à des garçons aux voix bien travaillées, très claires et non muées ou à des fillettes de 11 à 14 ans.

Il n'est pas nécessaire que le groupe soit très important. Bien au contraire, dix à quinze de voix par partie permettent d'obtenir toute la souplesse d'exécution désirable, ainsi que les moindres inflexions vocales puisque tout est subtilisé et douceur dans cette pastourelle.

AUTRES HARMONISATIONS A VOIX EGALES DE JEAN PAGOT
(même Editeur)

a) **Adieu Foulards.**

Sur cette chanson populaire antillaise bien connue, l'auteur a écrit une harmonisation toute simple, très tonale, que peut affronter aisément une chorale quasi débutante.

b) **La chèvre.**

Amusante, spirituelle, l'harmonisation souligne avec aisance le caractère satirique du chant folklorique. Ce chœur, dans lequel chaque voix garde son indépendance rythmique et prosodique s'adresse à des groupes de 5e et 4e assez bien entraînés.

c) **Hol di ri di.**

Originaire des environs du Lac des Quatre Cantons, cette tyrolienne célèbre mais relativement facile plaît toujours aux adolescents garçons ou filles. L'harmonisation légère, discrète, n'étouffe jamais les arabesques de la mélodie qui garde ainsi son caractère bien particulier.

d) **En avant parcourant le monde** (2 solistes et chœurs à 3 voix égales).

Par le choix des accords employés, l'opposition des 2 groupes « solistes et chœur » la variété des nuances, l'auteur nous fait oublier l'allure très « marche scout » que l'on donne trop souvent à ce chant. Sachons-lui gré d'avoir su restituer à cette mélodie du folklore germanique, son caractère un peu mélancolique.

e) **D'où venez-vous Perrine.**

Entrain, simplicité, rythme, gaîté, telles sont les caractéristiques de ce chœur plaisant, accessible à des élèves de 5e et 6e.

L'ARCHITECTURE ROMANE

par R. BRYCKAERT

Professeur d'Éducation Musicale au Lycée Chaptal

Caractères généraux.

Le plan des églises romanes est identique à celui des basiliques carolingiennes. Il comporte une nef rectangulaire, flanquée de bas côtés, coupée transversalement par un transept et se prolongeant au-delà du chœur par une abside garnie d'absidioles.

Dans le midi provençal et les églises à coupoles du Sud-Ouest, la nef est souvent unique. En revanche, quelques grandes basiliques comme St-Sernin de Toulouse, ont des collatéraux doubles.

Le transept fait rarement défaut. Il est plus ou moins saillant, avec ou sans bas-côtés. Ses deux bras se terminent généralement par des murs rectilignes ou en hémicycle. Le double transept, fréquent en Rhénanie ne se rencontrait que rarement en France, sauf à Cluny.

Le chœur est entouré d'un déambulatoire sur lequel s'ouvrent des chapelles rayonnantes. Il est souvent élevé sur une crypte qui ne déborde pas sous la nef.

Les églises rondes ou polygonales deviennent rares à partir du moment où les baptistères tombent en désuétude.

Le nombre et l'emplacement des clochers sont très variables.

Les Campaniles isolés qui réapparaissent souvent dans l'architecture moderne, sont nombreux en Italie à l'époque romane, mais rares en France.

Le clocher, habituellement unique, se dresse au milieu de la façade et en avant pour former au rez-de-chaussée un porche qui est parfois aussi grand qu'un narthex, comme à St-Benoît-sur-Loire.

En général on ne plante pas de front deux tours sur la façade, on préfère les échelonner en profondeur, l'une à la façade, l'autre sur le carré du transept.

Les types se ramènent à deux.

Le plus simple est le clocher-arcade, constitué d'un mur percé de baies où sont suspendues les cloches.

Le clocher-tour, couvert d'un toit en bâtière, est généralement de plan carré.

Cependant dans le Limousin et en Languedoc, la souche carrée est surmontée de plusieurs étages polygonaux en retrait, dont chaque pan est éclairé par des baies géminées. La transition entre le plan carré et le plan polygonal s'opère par des trompes d'angle, chargées de clochetons.

Architecture pré-romane.

Les églises bâties en France, du temps des Mérovingiens devaient ressembler beaucoup aux basiliques romaines. Mais recouvertes de charpentes, elles n'ont pas résisté aux incendies ou aux destructions causées par les invasions, comme l'église St-Martin de Tours, construite vers 472.

A défaut d'églises on a conservé deux cryptes mérovingiennes : celle de Jouarre et celle de St-Laurent de Grenoble, ou des édifices à plan central qui servaient de baptistères : Aix, Riez (Basses-Alpes) et Fréjus, qui date du début du Ve siècle.

La seconde basilique de St-Martin de Tours adopte, au début du Xe siècle, le plan du chœur à déambulatoire avec chapelles rayonnantes.

Classification des églises romanes.

Comparée à l'architecture gothique, l'architecture romane donne une impression de particularisme provincial qui s'explique par le morcellement féodal, mais surtout par les tâtonnements des maîtres d'œuvre, en quête d'une solution idéale au double problème essentiel de l'éclairage et de l'équilibre.

Un bon équilibre s'obtient souvent au détriment de l'éclairage, d'où les combinaisons variées qui définissent une diversité de styles.

Les archéologues sont d'accord pour distinguer plusieurs écoles distinctes, mais il ne le sont pas sur leur nombre et sur leur étendue.

Anthyme St Paul en comptait 15,
Viollet le Duc 13,
Lefèvre Pontalis 9,
et R. de Lasteyrie 8.

Sans trahir aucun d'eux on peut distinguer suivant les solutions adoptées pour le couvrement et l'éclairage :

1° les églises primitivement couvertes en charpente de Normandie;
2° les nefs voûtées en berceaux, avec éclairage direct de Bourgogne et de Provence, ou indirect du Poitou, de l'Auvergne et du Languedoc;
3° les églises à coupoles du Sud-Ouest.

I. - Les églises de Normandie.

Les deux édifices importants sont les abbayes bénédictines fondées à Caen par Guillaume le Conquérant et sa femme Mathilde.

L'abbaye aux hommes (St-Etienne).

L'abbaye aux dames (La Trinité).

Ces constructions furent imposées par le pape en échange de la dispense nécessaire au mariage entre cousins.

Les nefs étaient primitivement couvertes de charpentes, remplacées plus tard par des voûtes d'ogives.

Ces édifices ont eu le mérite de créer le prototype des façades gothiques, flanquées de deux tours carrées.

La même ordonnance se retrouve à Notre-Dame de Paris qui emprunte à St-Etienne ses vastes tribunes.

A l'abbaye de Jumièges dont il ne reste aujourd'hui que des ruines, la nef était couverte en charpente, bordée de spacieuses tribunes. Deux tours encadraient la façade, dont les étages supérieurs sont en retrait. Une tour lanterne dominait la croisée des transepts.

Les mêmes caractères se retrouvent à l'abbaye bénédictine de Lessay près de Coutances et à St-Georges-de-Boscherville.

Dans cette région donc, les caractères architecturaux des édifices sont les suivants : deux tours encadrant la façade, une tour lanterne à la croisée des transepts, des tribunes au-dessus des bas-côtés. L'influence normande a rayonné jusqu'en Angleterre et en Sicile.

II. - Les églises de Bourgogne, de Provence, du Poitou, de l'Auvergne et du Languedoc.

Toutes les églises de ces régions ont des nefs voûtées en berceau. Mais le détail des variétés est infini.

Le berceau est tantôt en plein cintre, tantôt légèrement brisé, tantôt continu et dépourvu d'arcs de renfort, tantôt discontinu et divisé en travées par des doubleaux.

En Bourgogne et en Provence, la nef est éclairée directement par des fenêtres hautes. En Poitou et en Auvergne, elle ne reçoit qu'un jour indirect par les fenêtres des bas-côtés. Pour épauler la nef, les Poitevins font monter les collatéraux au niveau de la maîtresse-voûte.

Les Auvergnats préfèrent surmonter les bas-côtés de tribunes voûtées en quart de cercle qui font office d'arcs-boutants continus.

St-Bénigne de Dijon dont il ne reste que la crypte et St-Philibert de Tournus sont les deux témoins les plus archaïques.

C'est Cluny la pièce la plus importante, construite par Saint Hughes à la fin du XIe siècle, démolie en 1810. Le plan nous en est restitué.

La nef, très grande, est précédée d'un narthex, flanquée de double bas-côtés, barrée par un double transept. Le chœur majestueux est entouré d'un déambulatoire sur lequel s'ouvrent cinq chapelles rayonnantes. Huit tours dominent l'ensemble.

Paray-le-Monial est la réduction de Cluny. La cathédrale d'Autun et la Madeleine de Vézelay voient la voûte d'arêtes remplacer la voûte en berceau.

A cette technique architecturale, s'apparentent les abbayes du Nivernais et de l'Orléanais. (La Charité-sur-Loire et St-Benoît-sur-Loire).

Dans la décoration de certaines églises de Bourgogne plusieurs détails sont empruntés aux arcs de triomphe romains. Ainsi à St-Lazare-d'Autun, les colonnes sont remplacées par des pilastres cannelés.

Ces emprunts sont plus nombreux dans les églises de Provence, St-Trophime-d'Arlès et St-Gilles-du-Gard où les portails sont surmontés de frontons.

Les églises provençales se distinguent par une nef plus basse que la nef bourguignonne. Le chœur, très étriqué, se termine par une abside en cul de four nervé. Les murs gouttereaux percés d'étroites fenêtres, sont renforcés par de grands arcs de décharge.

Les Poitevins et les Auvergnats sacrifient l'éclairage à la stabilité. Le Poitou, la Saintonge et le Bordelais épaulent la nef centrale par deux étroits collatéraux de même hauteur. C'est déjà l'église en forme de halle à trois nefs, la « Hallenkirche » des Allemands (Notre-Dame la Grande de Poitiers).

De plus, dans ces régions à St-Eutrope-de-Saintes, à St-Jouin-de-Marnes ont trouve des clochers coniques imbriqués d'écailles de pierre.

Il existe aussi un contraste frappant entre les façades nues des églises normandes à l'architecture puissante et les façades très ornées des églises du Poitou.

Les églises d'Auvergne sont bâties en grès rougeâtre, l'artkose.

Les façades ne sont pas aussi riches que celles du Poitou. L'intérieur est sombre en raison des tribunes au-dessus des bas-côtés.

Mais l'étagement des chevets est admirable : Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand.
St-Austremoine-d'Orcival.
St-Paul-d'Issoire.
St-Julien-de-Brioude.
St-Sernin-de-Toulouse.
Leur étagement est remarquable avec les toits superposés des absidioles et de l'abside que domine la masse de la Tour lanterne.

On retrouve cette silhouette à la cathédrale du Puy, à l'église de St-Michel d'Aiguilhe, à l'abbaye de la Chaise-Dieu.

III. - Les églises à coupoles du Sud-Ouest.

Les deux édifices importants sont St-Front de Périgueux et St-Pierre d'Angoulême, tous deux très restaurés. Mais il existe aussi des églises semblables : la cathédrale de Cahors, l'abbatiale de Souillac, Solignac en Limousin, l'abbaye de Fontevrault en Anjou.

Moissac appartient à ce groupe, mais les coupoles furent remplacées au XIVe siècle par des voûtes d'ogives.

Comment la mode des coupoles s'est-elle établie ?

Plusieurs facteurs entrent en ligne de compte :

a) l'influence byzantine : St-Front de Périgueux après l'incendie de 1120 a été reconstruit sur le modèle de St-Marc de Venise. Mais l'hypothèse ne tient guère, car l'église de Cahors était déjà construite à cette date et les coupoles la couvraient;

b) il semble plutôt que la couverture en coupoles se soit imposée par le désir de couvrir des églises à nef unique et large.

Les berceaux s'étant écroulés en raison de la largeur de la nef, après le démontage des cintres, il est possible que l'on conçut des chapelets de coupoles n'exerçant que des poussées moderées, les poussées latérales étant pratiquement inexistantes. Ceci avant la découverte de la voûte d'ogives.

Transplantée en Anjou à Fontevrault, par exemple, l'architecture à coupoles prend contact avec la croisée d'ogives venue de l'Ile-de-France. De ce rapprochement naîtra le style Plantagenet dont les voûtes sont très bombées.

C'est là, en Anjou, une synthèse des deux solutions les plus originales apportées au problème du voûtement.

N.B. - Il est recommandé de se reporter aux monographies correspondant à chaque édifice cité.

LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (VI)

par J. NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

CHAPITRE IV

Les échelles à triton en Australie.

Nous avons déjà rencontré, en étudiant la musique de Nouvelle-Guinée, une échelle type à triton australienne liée au rythme ternaire, échelle descendante do-la-fa dièse-mi-do. En étudiant, dans un livre admirablement documenté (note 32), la musique du nord de l'Australie, et plus particulièrement du pays d'Arnhem, nous avons été mis en présence d'un phénomène extrêmement significatif en ce qui concerne le triton, et qu'illustrera de façon saisissante le chapitre VIII sur la mythologie et les idées de M. Daniélou exposées dans le chapitre sur l'Inde à propos du triton dans les tribus primitives.

La première remarque, c'est que nous sommes ici en présence de tribus **absolument** primitives, c'est-à-dire n'ayant subi **aucune** influence de l'extérieur, dont les rites sont ancestraux, la musique et les instruments également.

La deuxième remarque, c'est que l'échelle avec triton (pouvant se présenter sous diverses formes : quinte diminuée en trois sons, gamme de fa avec si naturel, tétracorde à triton avec bornes en position forte, mélangée à d'autres échelles, etc...) est **rare,** statistiquement parlant, mais tout à fait caractéristique, utilisée par certaines tribus uniquement, avec un sens très précis : aspect rituel, sexuel, lié à la mort, à la fécondité, aux rites de circoncision (nous retrouverons ce dernier sens en Afrique), au Rêve, à l'effort, à la guerre, soit toutes les correspondances mystiques que nous retrouverons dans « la zone si-fa-do » proposée par Marius Schneider. Certains instruments, comme le rhombe, lié à l'évocation des Esprits, et le didjeridoo, dont nous reparlerons, sont sûrement liés également à ce phénomène triton, qui apparaît, ou avec la plus grande insistance, ou d'une façon cachée, mais frappante tout de même. Nous verrons que, là aussi, le triton est en général lié à un rythme ternaire (cf. Nias, Florès) spécialement dans cette si belle mélodie empruntée à la tribu Djarada (voir l'**exemple 28**).

Les exemples et les textes qui suivent sont empruntés au livre précité, livre divisé en deux parties : une étude ethnologique de chaque tribu, et une étude plus spécifiquement musicale illustrée de nombreux exemples. Nous en avons fait la traduction de l'anglais en français et nous avons regroupé, pour une même tribu, le contexte ethnologique et musicologique.

Tribu Ginbir - Pays d'Arnhem centre.

« Les Ginbir semblent assez anciens. Leurs chants sont une émanation du Rêve ou de l'ordre mythologique... On suit l'esprit du mort à la maison du mort. » (Note 32 bis.)

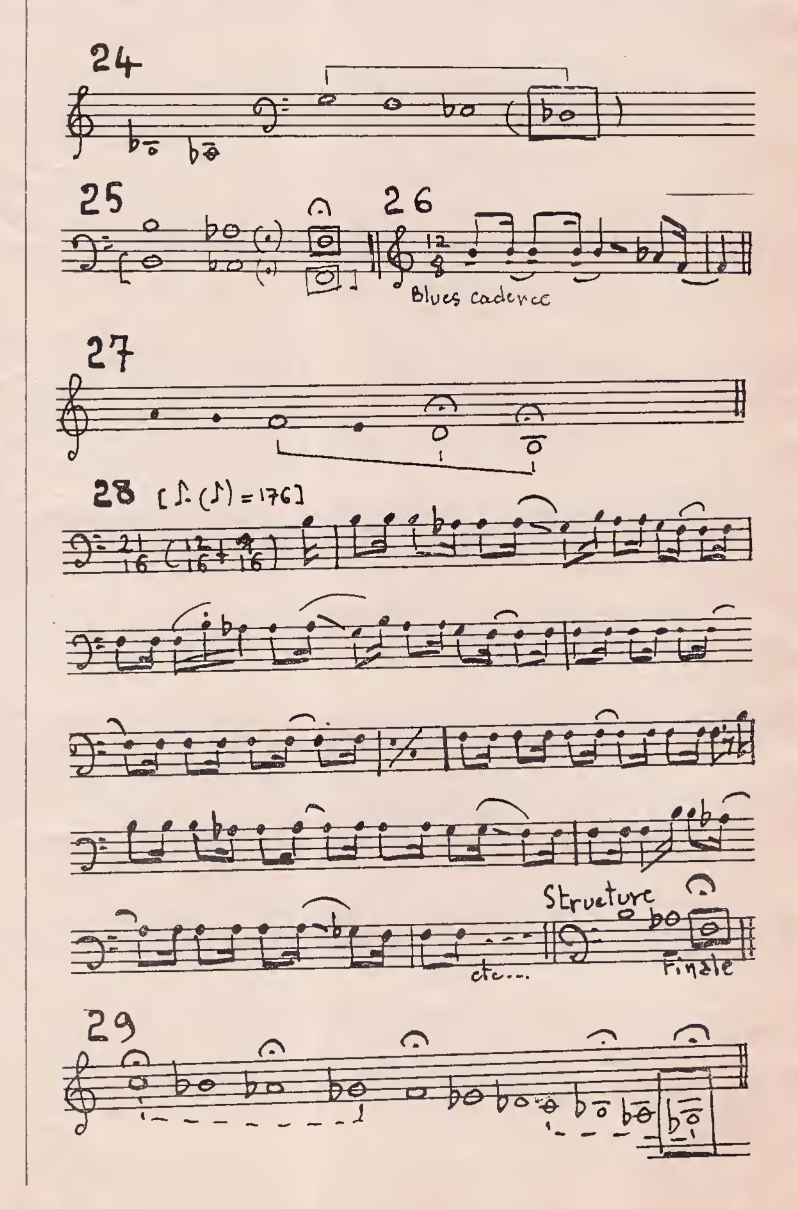
« Chaque verset est suivi d'un récitatif non accompagné. Chaque chant décrit en détail les actions et le comportement d'une espèce naturelle ou même des esprits de la mort. » (Note 33.)

« Echelle : cinq notes conjointes seulement sont utilisées, avec tonique ré bémol. » (**Exemple 24,** note 34.)

« La quarte augmentée Ré bémol-Sol est à remarquer et le fait que Fa et Mi bémol sont constamment accentués. » (Note 35.)

Tribu Djarada.

Les Djarada, qui se sont répandus à l'intérieur du pays d'Arnhem depuis les régions de Macarthur et de la rivière Victoria, sont profanes dans leurs desseins, les assiduités amoureuses. Leur origine et leur règle tiennent cependant dans la mythologie sacrée Kunapipi, particulièrement dans les actes de leurs femmes, les Munga-Munga. Des allusions indirectes sont faites dans les chants aux Kunapipi, autant quant au pouvoir assigné au génie président qu'aux lieux des rêves, c'est-à-dire lieux de référence et d'importance mythologique, également asso-



ciés aux Djarada. De plus, les chants forment des séries ou des cycles, où l'ordre est important, car déterminé mythologiquement. Ils sont chantés et dansés en demi-secret. Chaque sexe a son propre Djarada. Les femmes, dûment peintes, agissent en dehors du regard des hommes, bien qu'ils puissent les entendre. S'ils le font, ils poussent des cris et balancent un rhombe, et peuvent commencer leur propre Djarada. Les femmes répondent avec des appels traditionnels, et peuvent voir les hommes faire « Djarada ». (Note 36.)

Donc, liaison, ici, entre mythologie, sexualité, dieu de la fécondité (« Fertility Mother ») et TRITON sous forme de QUINTE DIMINUEE, d'une importance ici exceptionnelle par rapport aux autres tribus (**exemples 25 à 28,** note 37).

Nous trouvons, dans les exemples qui précèdent, quelques traits musicaux intéressants, appartenant aux tribus Djarada.

« L'échelle consiste uniquement en trois notes SI, LA bémol, FA, avec sol note de passage, mais à peine entendue comme son distinct (**exemples 25** et **28**). Les intervalles formés par ces notes, deux tierces mineures produisant une quinte diminuée avec tonique fa, sont sans parallèle avec le reste de la musique enregistrée. Mélodiquement, ces chants sont très rudimentaires, étant juste un peu plus qu'un chant monotone sur Fa avec glissements sur si et la bémol au-dessus et au-dessous. A un stade plus développé, la mélodie devient une double descente, se balançant également du si au la bémol et du la bémol au fa.

« Le rythme est très intéressant : sept temps à mouvement ïambique. Notez la syncope du quatrième et du septième temps, avec unités composées; ensuite le constant recours à la quinte diminuée est très inusuel et provoque la comparaison avec les chants 3 et 4 des femmes Djarada (**exemples 26** et **27**) où la rare quinte diminuée est entendue comme un intervalle HARMONIQUE et non mélodique. »

« (Ceci est en rapport avec le blues traditionnel des noirs américains : étrange ressemblance avec l'attirance caractéristique pour la quinte diminuée dans les cadences mélodiques), le rythme syncopé identique et la pente descendante. Peut-être est-ce un solide argument pour l'origine commune de la musique aborigène et africaine. » (Note 38.)

Dans un chapitre spécial consacré à l'Afrique, nous trouverons de très nombreux exemples de chants où la quinte diminuée a un rôle structurel : cela confirmera sans doute la thèse de Jones-Elkin émise dans le présent ouvrage.

« A part les rythmes syncopés comme dans le jazz, l'aspect musical significatif est l'utilisation d'un bourdon de tierce mineure (**exemple 27**) au-dessous de la tonique. L'harmonie ainsi produite est très frappante, due à la présence de la quinte diminuée comme intervalle harmonique. » (Note 39.)

A propos de l'**exemple 29** (note 40) : « échelle très vaste et à sons élevés, plus diatoniques que chromatiques, avec prééminence de la quarte augmentée. Le didjeridoo (note 41) joue sol bémol, la tonique du système. Arrêt sur la septième, la tierce, la neuvième; appels rituels sur sol bémol aigu, qui sont entendus par intermittence. Connexion avec les Wongga et les Njindijindi ». (Note 42.)

Tribu Walaka.

Au sud-ouest du pays d'Arnhem (voir les **exemples 30** et **31**). Cette tribu s'est étendue chez ses voisins, la tribu Djanuan (**exemple 28**).

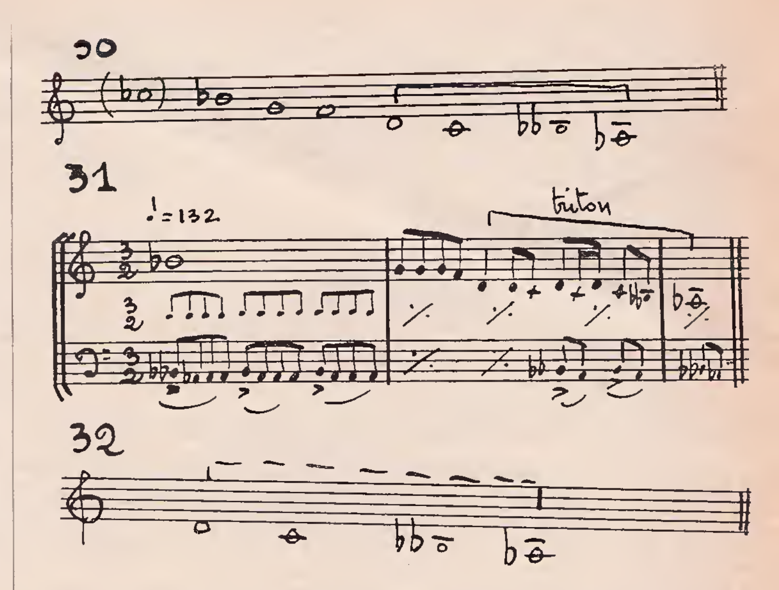
« Il s'agit dans cet exemple de mots que le chanteur entend dans un **Rêve**. »

Accompagné par le didjeridoo, il chante :
« Cri d'un oiseau qu'un homme a pris
Cri d'un chien qu'un homme a pris. » (Note 43.)

On commence sur des notes très aiguës puis on descend.

« L'échelle utilisée varie d'un chant à l'autre, d'une complète sinon indistincte descente diatonique depuis le si bémol aigu à la tonique la bémol. » (**Exemple 30.**) « La quarte augmentée et la seconde bémolisée du bas sont remarquables. » (Note 46.)

A propos de l'**exemple 31**, si caractéristique, voici ce que disent nos auteurs : « Mètre régulier, groupement de trois temps, et la forme mélodique bien établie consistant en une phrase



descendante d'une neuvième par des intervalles inusuels, depuis un si bémol soutenu. Notez l'accord de triton La bémol-Ré et la descente mélodique (**exemple 32**) ». (Note 47.)

Tribu Wongga.

Entre Daly et la rivière Victoria.

« La mélodie part d'habitude sur une note haute, soudaine (falsetto); elle descend ensuite par intervalles réguliers sur un son grave, après lequel il y a une pause, durant laquelle le chanteur bat ses bâtons au bourdonnement continu du didjeridoo. Le chant est en rapport avec un cérémonie de circoncision. » (Note 47.)

L'**exemple 33**, « est une danse des esprits. Danse du pigeon (les danseurs sont le pigeon. Aspect sacré et rituel : Feu ». (Notes 47 et 48.)

Exemples 34 et **35** : « avant la circoncision d'un jeune homme; rare occasion où le chant n'est pas accompagné par la danse.



Lamentation d'un chanteur : cri plaintif (il a quitté son pays). Chant de Rêve : le héros, malade, est étendu par terre ». (Notes 47 et 49.)

« Même large échelle diatonique majeure avec une quarte augmentée. Les mélodies Wongga sont particulièrement obsédantes et puissantes; très ornées. L'effet de cette musique est hypnotique et inoubliable. » **(Exemple 35**, note 50 pour la musique et note 51 pour le texte.)

Tribu Ngurlmak.

Chants secrets : **exemple 36,** note 52.
Secret Ngurlmak : **exemple 37,** note 53.
Secret Ngurlmak : **exemple 38,** note 54.

Tribu Nagala.

Au sud de la baie d'Arnhem, à Ngoro.

« Thème général : vie sociale.

Neuf chants : N° 1-6 **(exemple 39)** avec seconde majeure seulement (note 55).
N° 7-9 **(exemple 40)** avec triton (note 56).

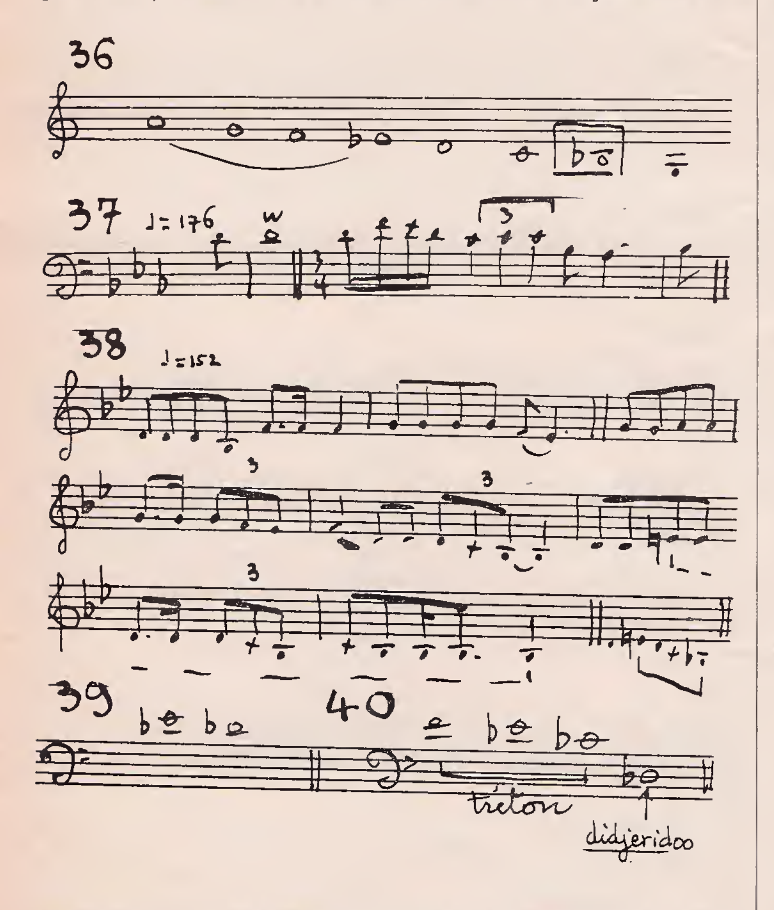
Chant N° 7 : on **tue** et on prend un requin; on **imite** le requin qui nage, le bruit de ses dents.

Chant N° 8 : au son du gong, hommes et femmes prennent la nourriture au campement.

Chant N° 9 : homme **tué** par un javelot; lancement du javelot, **enterrement** du corps, **cris.** »

« Deux notes seulement utilisées dans les chants 1-6; le ton du chanteur devient plus aigu jusqu'à ce qu'au septième chant, ces deux notes aient été élevées d'un ton et une troisième note est maintenant ajoutée à l'échelle. » **(Exemple 40.)**

« Quand la troisième note de l'échelle est utilisée, la mélodie est en quelque sorte étendue par l'usage de la note ajoutée (la plus basse) comme un son imitatif soutenu. Le didjeridoo tient



le ré bémol; tous les sujets du texte ont la même musique, avec très peu de variété d'un chant à l'autre. La musique est en quelque sorte conditionnée spécialement pour interpréter cette sorte d'activité musicale. » (Note 57.)

Conclusion.

Le triton apparaît lié dans cette musique à la mythologie sacrée, à la sexualité (Djarada), aux visions oniriques, cri d'oiseau, cri de chien blessé (Walaka), à la danse sur un esprit, au cri plaintif d'un héros malade, aux rites de circoncision (Wongga), à la mort (requin, homme) et aux rites funéraires (Ngala), au rhombe et au didjeridoo, toute une série de correspondances mystiques d'aspect assez voisin, et que nous aurons loisir d'étudier plus en détail au chapitre VIII.

(A suivre.)

Notes.

Les notes ci-après 1 à 22 se rapportent, au texte publié dans le numéro précédent.

1. Alain Daniélou. - *Northern Indian Music,* 2 vol. (Londres, 1951-1955). Ce livre a été repris par les éditions Barrie and Rockliff à Londres, et M. Daniélou en prépare une autre édition.
2. C'est nous qui soulignons.
3. Alain Daniélou. - *Traité de musicologie comparée.* (Hermann, 1959, p. 99 à 101.)
4. *Ibid.* (p. 100-101.)
5. *Ibid.* (p. 102.)
6. *Ibid.* (p. 119.)
7. *Ibid.* (p. 120.)
8. Arnold A. Bake. - *La musique indienne.* (cf. Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique, vol. 1, p. 330-331.)
9. C'est nous qui soulignons.
10. Alain Daniélou. - *Traité de musicologie comparée* (p. 121).
11. *Abid.* (p. 122.)
12. Voir chapitre VIII de notre étude.
13. C'est nous qui soulignons.
14. Alain Daniélou. - *Northern Indian Music.*
15. *Ibid.* (vol. 2, p. 17 à 19.)
16. *Ibid.* (p. 23-24.)
17. *Ibid.* (p. 53-54.)
18. *Ibid.* (p. 117-118.)
19. *Ibid.* (p. 133 à 135.)
20. *Ibid.* (p. 141 à 143.)
21. Jacques Chailley. - *Formation et transformation du langage musical.* (I. - Intervalles et échelles. « C.D.U. », 1955, p. 169.)
22. Alain Daniélou. - (Op. cit. note 14, vol. 2, p. 212-213.)
23. *Ibid.* (p. 227 à 229.)
24. *Ibid.* (p. 229.)
25. *Ibid.* (p. 49.)
26. *Ibid.* (p. 234.)
27. *Ibid.* (vol. 1, p. 129.)
28. Alain Daniélou. - *Les éléments de formation des échelles extérieurs à la résonance. Les déformations expressives.* (in Colloque du C.N.R.S. 1963) : *La résonance dans les échelles musicales* (p. 207-214, passim).
29. Tran Van Khê. - *La musique vietnamienne traditionnelle.* « P.U.F. » (Thèse), p. 292-294.
30. La petite flèche vers le bas indique les degrés déplacés marqués d'une croix.
31. *Ibid.* (p. 294.)
32. Elkin & Jones. - *Arnhem Land Music.* « The Oceania Monographs », No. 9. (The University of Sydney, 1957.) Exemples musicaux publiés avec la permission des auteurs et du Professeur A.P. Elkin comme éditeur d'« Oceania ».

32 bis. *Ibid.* (p. 6.)

33. *Ibid.* (p. 17.)
34. *Ibid.* (p. 227) ex. 21.
35. *Ibid.* (p. 185.)
36. *Ibid.* (p. 8.)
37. *Exemple 25* (p. 228) ex. 40.
Exemple 26 (p. 228) ex. 41.
Exemple 27 (p. 228) ex. 42.
Exemple 28 (p. 236).
38. *Ibid.* (p. 189.)
39. *Ibid.* (p. 190.)
40. *Ibid.* (p. 234) ex. 147.
41. *Ibid.* (p. 348) : « Le didjeridoo est un tube creux de bambou, de 5 à 6 pieds de long, avec une embouchure de cire ou d'argile à une extrémité, formée pour les lèvres de l'exécutant. C'est simplement un tuyau résonant, comme un trombone ou un tuba ».
42. *Ibid.* (p. 189.)
43. *Ibid.* (p. 63.)
44. *Ibid.* (p. 235) ex. 155.
45. *Ibid.* (p. 235) ex. 156.
46. *Ibid.* (p. 219.)
47. *Ibid.* (p. 149.)
48. *Ibid.* (p. 234) ex. 141.
49. *Ibid.* (p. 264) n° 21 A.
50. *Ibid.* (p. 265), Record 21 A.
51. *Ibid.* (p. 214.)
52. *Ibid.* (p. 235) ex. 164.
53. *Ibid.* (Record 25 B.)
54. *Ibid.* (p. 258.)
55. *Ibid.* (p. 235) ex. 158.
56. *Ibid.* (p. 235) ex. 159.
57. *Ibid.* (p. 220.)

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

C'est par un bien bel ensemble que l'industrie phonographique me donne l'occasion d'ouvrir cette chronique : six disques de musique religieuse, ou inspirée par le culte, puisée parmi les chefs-d'œuvre des écoles allemande, française, italienne.

CHARLIN, sous le titre « *Musique sacrée de la Renaissance à Salzbourg* », collection « Musica Sacra », offre une séduisante anthologie de l'école allemande de la moitié du XVe siècle à la fin du XVIe, restituée avec des instruments en usage à l'époque. Cette véritable pièce de collection s'accompagne d'un texte signé Carl de Nys, retraçant sommairement, mais avec émotion et éloquence, l'histoire de la musique sacrée en une ville qui ne pouvait ni imaginer ni se douter de sa future renommée. Interprétation par le Musica Antiqua de Vienne, prise de son vont de pair dans la meilleure des qualités. Je rappelle que les disques Charlin sont tous en stéréo compatible, c'est-à-dire que, sans aucune précaution particulière, ils peuvent être écoutés sur n'importe quel électrophone. (1)

Chez PHILIPS, un *VIVALDI* encore peu connu, celui de la musique vocale, compose deux superbes disques (2 et 3). Le premier donne un *Gloria* et le *Salve Régina*, celui-ci pour contralto solo et double orchestre à cordes, dans quelques morceaux s'y ajoutent une ou deux flûtes. Si la maîtrise du compositeur se manifeste pleinement dans les œuvres instrumentales, elle se montre non moins à l'aise dans la musique vocale, vous le remarquerez d'un bout à l'autre de l'audition. Vivaldi s'élève là au niveau des plus grands. Laissez-vous gagner par la profondeur et l'expression contenue de l'*Ad te suspiramus*, la majestueuse plénitude des deux orchestres à l'unisson et de la voix dans *Eia ergo*, la magnificence vocale de l'*ET JESUM*, etc. Dans le *Gloria*, le musicien a mis tout son cœur et toute sa foi que, miracle de la musique, l'auditeur partage.

Le second disque renferme le *Magnificat* et un *Te Deum*, d'un niveau artistique égal aux deux pièces précédentes. Les Chœurs et l'Orchestre du théâtre La Fenice de Venise, dirigés par Vittorio Negri, donnent une superbe interprétation, l'enregistrement a eu lieu dans la basilique Saint-Marc, ce qui permet de jouir d'une perfection acoustique qui, entre autres choses, et sans nul doute, fut à l'origine de l'extraordinaire essor de la musique religieuse aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles à Venise, celle des Willaert, H. et G. Gabrieli et tant d'autres. Le texte de présentation de V. Negri donne, en dehors des œuvres, une historique de la basilique fort intéressante.

Aussi beau, un disque ERATO présente deux *Cantates* de *J.-S. BACH*. Le nombre des chœurs dans la première *Aus der Tiefe rufe ich*, dont le texte traduit le psaume 129 *De Profundis*, situe la date de composition, 1707, époque où Bach, respectueux du passé, n'abandonne pas le choral et ne veut marquer le genre de la cantate du style de l'opéra. Ici, donc, point de récitatifs, d'airs, de ritournelles. Mais, trois chœurs, un air pour basse avec chœur de sopranos, un air pour ténor avec chœur d'altos, beaux, profonds et émouvants. Quelle plénitude et quelle richesse de sons ! Carl de Nys signe la pochette. La seconde, *Cantate*, de 1728, pour la *Fête de Saint Michel*, illustre le nouveau genre avec sa succession de chœur, airs, récits, duo et choral. Le livret, de Picander, retrace le combat avec le dragon. Le premier chœur prend son inspiration dans deux versets du ps. 118; le choral final, dont le thème se retrouve à la fin de la Passion selon Saint Jean et dans une autre cantate pour Saint Michel, réserve, dans ses dernières mesures, la surprise des trompettes fêtant la victoire de l'archange. L'interprétation, par la Chorale H. Schütz de Heilbronn et l'orchestre de chambre de Pforzheim, dirigés par F. Werner, atteint une rare qualité musicale et technique. Au disque, se joignent les textes dans deux langues : allemande, chantée, et française. (4).

Les mêmes interprètes et le même présentateur signent, encore chez ERATO, une autre composition de *J.-S. BACH : l'Oratorio de Pâques*, cantate, somme toute, aux grandes dimensions, dont les dix morceaux se partagent sinfonie, airs, duo, récit, chœur, dans lesquels coule une musique surprenante de vitalité, d'exubérance et de rythme. (5)

Magnifique conclusion à ce chapitre, un troisième disque ERATO illustre la France : un auteur français, des interprètes français; le fait est assez rare pour qu'il soit retenu et honoré. De *GILLES*, la Chorale Ph. Caillard et l'orchestre J.F. Paillard, donnent une fort belle interprétation du *Requiem*, œuvre reflétant l'école religieuse française de la fin du XVIIe siècle. (6)

*
* *

Pour ouvrir le chapitre de musique instrumentale, voici deux enregistrements de musique italienne rejoignant, par leur conception et leur destination, la musique vocale de Vivaldi, signalée ci-dessus, et les coutumes de Saint Marc.

Le premier disque, ARCHIV PRODUKTION, contient un ensemble de pièces pour formation originale : 2 orgues, 2 trompettes, 2 cors et timbales. D'un auteur anonyme, ce sont quatre *Intradas* qui, à l'exemple de l'introït grégorien

ouvrant la messe liturgique, sont des « entrées » réservées à l'entrée de princes de l'église, ce qui justifie d'ailleurs l'utilisation des trompettes et timbales.

La seconde partie du disque donne des *Sonates* à deux orgues de *LUCCHINETTI, TERRENI, PIAZZA,* que vous apprécierez. Dans une discothèque qui se veut compléter les livres d'histoire, voilà un disque à placer. Comme toujours chez cette marque, interprétation, réalisation et texte vont de pair pour offrir la perfection. (7)

Le second disque ERATO, révèle *PASQUINI*. Quinze *Sonates* en trois mouvements, deux vifs encadrant un moderato, pour 2 clavecins ou 2 orgues, forment un florilège hautement représentatif de l'art de ce musicien, d'une part et, d'autre part, ajoutent un beau fleuron à la connaissance de la musique instrumentale en cette Italie de la seconde moitié du XVIIe siècle. Ces œuvres, dont le manuscrit ne comporte la plupart du temps que la basse chiffrée, réalisée ici avec un goût des plus sûrs, dans l'esprit et le style du temps, par M.-Cl. Alain et L.-F. Tagliavini. Les instruments sont les deux orgues, très beaux, de la basilique de S. Petronio, à Bologne. (8)

L'enregistrement de toute l'œuvre pour orgue de *J.-S. BACH* se poursuit chez HARMONIA MUNDI. Deux nouveaux disques paraissent :

Le premier contient trois des plus grandioses monuments : *Toccatas* et *Fugues* (Vol. III de l'édition Peters) : *Toccata et Fugue en Fa Majeur,* toccata imposante et forte, possédant une solide partie de pédale, fugue écrite sur deux sujets. *Toccata et Fugue en Ré Mineur,* appelée *dorienne,* cette fugue demeure un modèle de développement, un bref fragment du contresujet parcourt tous les épisodes et « *présenté,* dit M. Dupré, *chaque fois avec des intentions plus serrées et avec des articulations de contrepoint d'une ingéniosité déconcertante et d'une hardiesse inégalée* ». *Toccata, Adagio et Fugue en Ut Majeur,* ensemble inhabituel et curieuse conception de la musique d'orgue au sanctuaire, mais répondant chez Bach à une intention : l'introduction de la forme ternaire, influence de l'Italie. L'Adagio s'achève par une écriture verticale aux harmonies profondes et impressionnantes. (9)

Le second enregistrement comprend huit chorals, extraits du grand recueil « *Le dogme en musique* » ensemble de vingt chorals publié à Leipzig et portant en titre de la main de Bach : « *Pour les amateurs et les connaisseurs, en vue des joies de l'âme* ». Le premier, pour la *Pentecôte,* illustre le *Veni Sancte Spiritus* latin; ce choral fut traité deux fois par le musicien, les deux versions ouvrent et terminent le disque, la première version est une fantaisie brillante basée sur le choral lui-même qui apparaît bientôt à la pédale, la seconde, une vaste fresque délicate et ornée, développe longuement le choral, en canon aux parties extrêmes. Le second choral n'est autre que l'*Agnus Dei* latin; composé de trois versets, il suit le texte, ainsi un chromatisme accablé et douloureux traduit « sans toi, il nous faudrait désespérer ». Le troisième choral, en trio, débute à chacune des parties par les trois notes initiales de la mélodie de choral, lequel chante intégralement à la pédale, vers la fin. L'enregistrement, superbe, offre le jeu de Lionel Rogg, à l'orgue du Grossmünter, à Zurich. Le fascicule accompagnant le disque donne les registrations employées, les profanes des choses de l'orgue

trouveront là une belle occasion de se familiariser avec les jeux, ceux de solo surtout. (10)

Décidément, la France se trouve à l'honneur ce mois-ci. Quatre musiciens français, compositeurs et interprètes. Un premier enregistrement consacre un des plus célèbres et prestigieux organistes de notre temps : *LOUIS VIERNE,* titulaire de la tribune de Notre-Dame, et mort, comme chacun sait, aux claviers de son instrument. Cochereau, un de ses successeurs, a choisi parmi les six *Symphonies* pour orgue de ce musicien, l'œuvre maîtresse de la littérature contemporaine, la troisième en cinq mouvements. Ne manquez surtout pas l'occasion de vous familiariser avec ce très grand art utilisant une forme symphonique pour un seul instrument, lequel, d'ailleurs, offre pour cela des ressources innombrables tant dans les timbres que les degrés d'intensité. Trois des délicieuses *24 Pièces en style libre* complètent ce très beau disque. PHILIPS. (11)

Le second enregistrement assemble *DUPRE* et *MESSIAEN.* Le premier, à l'orgue de Saint-Sulpice, donne de lui *Trois Préludes et Fugues,* et de Messiaen, le *Banquet céleste* et *Les Bergers.* MERCURY. (12)

Pour le piano seul, une production VOIX DE SON MAITRE, fort soignée, livre deux disques en coffret contenant les célèbres *Variations Goldberg* de J.-S. BACH, jouées ici par H. Walcha. L'histoire ayant présidé à l'éclosion de cette composition, l'œuvre elle-même, un chef-d'œuvre, « *synthèse de toutes les formes d'écriture, de tous les styles cultivés par Bach et portés à leur apogée depuis 40 ans* », prenant une éminente place dans l'histoire de la variation, ne peuvent que vous engager à retenir ce disque. (13)

De *HAENDEL,* E. Heidsiech, au piano, donne chez la VOIX DE SON MAITRE *Quatre Suites.* Pourquoi quatre seulement ? Parce que l'interprète les a trouvées belles intrinsèquement et qu'elles lui permettaient de broder selon son goût. En vous référant au remarquable livre de Geoffroy Dechaume, spécialiste de la musique ancienne : *Les Secrets de la musique ancienne* (édit. Fasquelle), on comprendra mieux les légères modifications apportées par l'interprète. En somme, un très beau disque pour l'histoire de la Suite et les coutumes de l'époque. (14)

Le même interprète, toujours chez la VOIX DE SON MAITRE, donne de *G. FAURE,* trop souvent et injustement laissé dans l'ombre, en deux disques, les *Nocturnes,* ainsi que *Thème et Variations.* Cette musique toute intérieure, sans éclat, ne se livre pas, il faut aller vers elle. A quelle élévation artistique ne parvient-on pas alors ! (15-16)

Un heureux disque CYCNUS révèle un *ROSSINI* insoupçonné avec un ensemble de spirituelles petites pièces apportant gaieté et bonne humeur et jouées à ravir par l'interprète attitré de la marque, L. Sgrizzi. (17)

Groupant divers instruments, le même éditeur CYCNUS, sous le titre « *Les Maîtres toscans du XVIII*e *siècle* » offre des *Sonates* pour violoncelle, flûte, clavecin, violon, de *BOCCHERINI, BARSANTI, RUTINI, VERACINI, ZIPOLI,* jouées par les solistes de la Societa Cameristica di Lugano. Voilà un très beau panorama sur l'école italienne où l'abondance et la valeur des productions n'ont pas fini, grâce à l'industrie du disque, de satisfaire la curiosité. Comme toujours chez CYCNUS, plein d'ardeur à la recherche des belles œuvres, infiniment soigneux dans ses réalisations, interprétations et enregistrement sont de la plus haute qualité. (18)

*
* *

Pour formations plus importantes, voici, en premier lieu, une création ERATO particulièrement heureuse parce que liant histoire et musique. La collection, déjà signalée dans cette revue, se nomme « *Châteaux et Cathédrales* » et le premier disque qu'il m'est donné de présenter, et de louer, place *BODIN DE BOISMORTIER* et *J.-M. LECLAIR* au Pavillon de l'Aurore à Sceaux; la vie artistique y a connu, au XVIIIe siècle, une intense activité. De Bodin de Boismortier vous entendrez *Concertos* et *Sonates,* de J.-M. Leclair, *Sonates,* les uns et les autres pour formations variées comprenant flûte, hautbois, violoncelle et clavecin. (19)

De *BEETHOVEN,* sous la mention « Inédit », HARMONIA MUNDI donne *Dix Thèmes variés* pour piano et flûte, résultat d'un désir émis par un éditeur : une publication de mélodies populaires revêtues d'un accompagnement instrumental de qualité. Airs tyroliens, écossais et russes se partagent ce disque soigné, donnant une très heureuse interprétation de R. Meylan à la flûte et W. Thew au piano. (20)

Chez les DISCOPHILES FRANÇAIS, vous disposerez d'un précieux enregistrement de trois œuvres de *F. POULENC.* Au piano se joignent flûte, hautbois, clarinette, basson, cor. Ces pages, empreintes de la personnalité de leur auteur et jouées de la façon la plus artistique qui soit par le Quintette à vent de Paris, doivent prendre place dans une discothèque désirant illustrer la musique instrumentale et l'histoire de la forme sonate. (21)

*
* *

En ce qui concerne le genre du concerto, voici plusieurs disques dont le seul désavantage est d'embarrasser votre choix. Les œuvres choisies et les interprétations sont toutes de très haute valeur.

Chez PHILIPS, A. Grumiaux et l'Orchestre de chambre anglais, avec R. Leppard au pupitre et au clavecin, jouent les deux *Concertos en la mineur* et *Mi majeur pour violon,* ainsi que de *HAYDN,* celui en *Ut majeur n° 1.* Point n'est besoin de s'étendre sur ces pages bien connues ni sur le jeu de Grumiaux, infiniment sensible et de sonorité délicieuse. (22)

Chez DEUTSCHE GRAMMOPHON, on a cherché une originalité : l'effet de l'écho qui tenta des musiciens tels que *VIVALDI, ROMAN, HAYDN* et *MOZART.* Vous pourrez entendre ainsi *Concertos, Sinfonia* et *Divertissement,* joués par l'Orchestre à cordes du Festival de Lucerne. (23)

Chez TELEFUNKEN, deux *Concertos,* l'un pour flûte, l'autre pour flûte et harpe, en une très pure prise de son et une non moins belle interprétation de Karl Richter, constituent un utile et précieux document. De *MOZART,* le *Concerto pour flûte et harpe,* de 1778, œuvre de salon, composé à l'intention du duc de Guines, flûtiste, et de sa fille, harpiste; l'autre, indiqué de *HAYDN.* On ne sait s'il en est l'auteur, quoi qu'il en soit, l'œuvre, belle, se situe dans le style du compositeur. Le disque se complète par un fragment de l'*Orphée,* de Gluck : la *Danse des Esprits.* (24)

De *MOZART* et de *HAYDN,* deux magnifiques interprétations par V. Devetzi et l'Orchestre de chambre de Moscou profitent d'un très bel enregistrement chez la VOIX DE SON MAITRE. De *MOZART,* le *12e Concerto en La Majeur, K 414*

appartenant à un ensemble de trois qui devaient être publiés par souscription. Ils « *tiennent,* dit Mozart, *le milieu entre le trop difficile et le trop facile; ils sont très brillants, agréables à l'oreille, naturels, sans tomber dans la pauvreté. Il y a, çà et là, des passages dont les connaisseurs, seuls, auront de la satisfaction, mais ils sont cependant faits pour que les non connaisseurs en doivent être contents sans savoir pourquoi.* » Vous apprécierez la simplicité de l'orchestration et vous serez sensibles au charme émanant des trois mouvements, singulièrement de l'Andante, tout de mystère. Beaucoup s'accordent pour trouver là un hommage à J.-C. Bach, mort quelques mois auparavant, hommage concrétisé, en ce morceau central, par un thème figurant dans une ouverture de J.-Ch. De *HAYDN,* ce disque présente le *Concerto en Ré Majeur.* (25)

Chez COLUMBIA, L. Fleisher et The Cleveland Orchestra, dirigé par Szell, apportent le *BRAHMS* du piano et de l'orchestre avec deux *Concertos* se situant au niveau des plus célèbres compositions de ce genre : le *Concerto n° 1, op. 15,* entrepris en 1854, ne fut achevé que 4 ans plus tard. Incité par Schumann à écrire une symphonie, Brahms se mit à l'ouvrage; peu satisfait, il s'oriente vers une sonate pour deux pianos, puis vers le concerto lui-même, tant la richesse de la matière musicale demandait un vaste cadre et la palette de l'orchestre. Il utilisa les deux premiers mouvements de la sonate initiale et composa un final original, celui de la sonate trouvant sa place, plus tard, dans le Requiem allemand. Cette œuvre, en définitive, prend bien plus le caractère de la symphonie concertante avec piano obligé que celui du concerto. D'une impétuosité irrésistible, d'un martèlement rythmique impressionnant, l'ouvrage, tout de musique et de feu, révèle une étonnante science de la variation, une inspiration soutenue ainsi qu'une complète connaissance de l'instrument soliste, ce qui ne surprend pas, Brahms ayant été un des éminents pianistes de l'époque. Le second concerto, beaucoup plus récent puisque de 1881, témoigne de la maîtrise du compositeur : une musique intense et captivante dans un cadre traditionnel auquel Brahms reste fidèle. (26-27)

Chez MERCURY, dans sa belle collection « Magie du Son », retenez un disque consacré au violoncelle que J. Starker fait sonner avec les *Variations sur un thème rococo* de *TCHAIKOVSKY* et le *Concerto n° 1* de *SAINT-SAENS.* Ce nom, joint à celui de *concerto,* donne à penser à *virtuosité.* Certes, il y en a, mais, la science de l'écriture, le maniement de l'orchestre, rendent l'œuvre intéressante. Et puis, il y a belle matière à faire apprécier par vos auditoires, le violoncelle étalant toutes ses ressources. Ajoutez à cela le prix économique de cette collection, sans pour autant nuire à sa qualité. (28)

*
* *

Du domaine symphonique, vous serez, du fait de vos besoins professionnels, tout de suite sollicités par quelques œuvres utiles à vos pédagogies. N'en négligez pas pour autant les autres.

De *HAENDEL,* l'Orchestre Philharmonique de Berlin, avec R. Kubelik, donnent l'intégrale de *Water Music* avec une interprétation et un enregistrement qu'on ne saurait laisser de côté. DEUTSCHE GRAMMOPHON. (29)

De *HAYDN* et de *MOZART,* l'Orchestre du Festival de Bath dirigé par Y. Menuhin joue chez la VOIX DE SON

MAITRE, du premier, la *Symphonie n° 49 en fa mineur,* surnommée « La Passion », peut-être à cause du caractère sombre de l'Adagio initial. Du second, la *Symphonie n° 29 en La Majeur,* écrite par l'auteur alors qu'il avait 17 ans. Vos élèves subiront le charme et la finesse de l'Andante, le rythme dansant du Menuet, la vivacité du final. (30)

De *SCHUBERT,* le catalogue propose quatre *Symphonies :* les *5e en Si bémol Majeur,* et l'*Inachevée,* données par le Philharmonia Orchestra et O. Klemperer; COLUMBIA (31); les *2e et 3e* jouées chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON par l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par L. Maazel. (32) Fixer son choix d'après les deux interprétations est chose malaisée, l'une et l'autre ayant leurs évidentes qualités. L'ensemble, en tout cas, offre un précieux et utile panorama sur l'activité symphonique d'un compositeur dont le domaine reste, par excellence, le lied, ce qui détourne l'attention d'autres domaines, malheureusement.

Deux versions de la *Symphonie fantastique* de *BERLIOZ,* figurent, l'une chez COLUMBIA (33), l'autre chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON (34). O. Klemperer et le Philharmonia Orchestra jouent la première version, Karajan et la Philharmonique de Berlin, la seconde. Seule, l'affinité avec le style de chaque chef d'orchestre peut orienter un choix.

Fort loin de notre tempérament latin, l'art des Allemands ou des autrichiens de la fin du XIXe siècle et du début du XXe nous surprend et nous inquiète. Ainsi en va-t-il de *BRUCKNER.* L'importance monstrueuse des moyens instrumentaux mis en action, la longueur des symphonies peut choquer notre sens de la mesure. Et cependant, la première réaction désagréable s'ébauchant dès les premiers instants d'écoute, s'efface peu à peu. On est pris et bien pris.

Ainsi sont allés mes sentiments en entendant la *8e Symphonie,* la plus belle, il est vrai, de toutes celles écrites par ce maître. Peu importe qu'il dise quelque chose avec les tendances de sa race et son génie propre du moment qu'il ait quelque chose à dire et qu'il sache le dire. La sincérité domine de même que se manifeste émotivité et sensibilité. Voilà qui touche. Cette 8e Symphonie, impressionnée par Wagner, touchée par l'orgue, instrument de Bruckner, compte de superbes pages, l'Adagio profond et plein de spiritualité séduit aussi par les sonorités des cordes, un Final impitoyable de rythme et d'envolée.

La science de l'écriture, le maniement des instruments, la conduite du tout en progression constante révèlent un musicien en pleine possession de tous ses moyens. Schuricht et l'Orchestre Philharmonique de Vienne offrent une interprétation éblouissante tant dans la qualité sonore, l'intensité allant de la plus grande finesse à la plus grande puissance, que dans la musicalité. Voilà qui aide à placer cet ouvrage au rang des chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique. L'enregistrement, deux disques en coffret, mérite de vives louanges pour sa fidélité et sa pureté. Bravo à l'éditeur : LA VOIX DE SON MAITRE. (35)

D'un autre compositeur autrichien, élève de Bruckner : *MAHLER,* PHILIPS donne en deux disques une œuvre gigantesque par sa conception, les moyens utilisés et la longueur : la *8e Symphonie* dite des Mille parce qu'elle exige deux chœurs mixtes de 250 voix chacun, un chœur de 200 enfants, un orchestre de 150 musiciens, dont un orgue et une mandoline ! et 8 voix solistes. Avec cet appareil, Mahler a composé en huit semaines... cet ouvrage dont l'exécution dure 75 minutes. Les sources d'inspiration, chose étrange, assemblent le texte de l'hymne de la Pentecôte « Veni creator » (1re partie de la symphonie) et la scène finale du second Faust de Gœthe (2e partie de la symphonie : adagio, scherzo, finale). Je me garderai de dire quoi que ce soit sur les impressions ressenties tout au long de l'audition. Retenez, toutefois, que la lecture attentive du texte analytique m'a paru indispensable pour s'y retrouver et s'accrocher. Tous les interprètes sont admirables. Quel travail de mise au point ! Quant à l'enregistrement, il a dû poser des problèmes nombreux et délicats que PHILIPS a réglé à la perfection. Aux deux disques sont joints le texte analytique de G. Gourdet et les paroles en latin (Veni creator), allemand et français. Cet enregistrement dans l'auditorium de Salt Lake City et les interprètes sont l'Orchestre Symphonique de l'Utah, les chœurs de l'Université de l'Utah avec, au pupitre, Maurice Abravanel. (36)

*
* *

Du domaine dramatique ou lyrique, voici d'abord une œuvre dont l'importance dans l'histoire n'est plus à préciser : l'*Amfiparnasso,* « comédie harmonique écrite par le chanoine, mondain et maestro, *Orazio Vecchi,* de Modène » où l'on voit « Pantalone, vieux mais encore énamouré, Hortense, la belle enjôleuse, Dottor Gratian, ce pédant, Capitano Cardone, ce vantard, Pedrolino, ce glouton ». Le Deller Consrot de Londres en donne une spirituelle exécution qu'HARMONIA MUNDI restitue fidèlement et qu'il faut louer pour avoir inscrit cet ouvrage à son catalogue. (37)

Un autre ouvrage marquant pour lui-même et sa place éminente dans l'histoire : le *Couronnement de Poppée* se place dans la déjà célèbre collection ANGEL de la VOIX DE SON MAITRE. Les deux disques sont livrés en coffret avec une riche plaquette plaçant de *MONTEVERDE,* de ses œuvres, surtout de celle-ci, donnant un résumé de l'action et les paroles en italien et en français. L'interprétation impeccable a été confiée aux : Royal Philharmonic Orchestra, Chœurs du Festival de Glyndebourne, avec J. Pritchard au pupitre. (38)

De *RAMEAU,* le Collegium Aureum, ensemble de solistes allemands, joue chez HARMONIA MUNDI, sous le titre « *Acte de Ballet* », un ensemble de pièces instrumentales tirées de *Dardanus.* Ce beau disque ne peut que vous être utile pour une présentation du XVIIIe siècle français en général et de Rameau en particulier. (39)

Du *Songe d'une nuit d'été* de *MENDELSSOHN,* le Scherzo et la fameuse Marche Nuptiale sont connus. Le disque que voici sera salué avec le plus grand intérêt parce qu'il offre l'œuvre entière. R. Kubelik la dirige à la tête de l'Orchestre et des Chœurs de la Radio bavaroise, chez DEUTSCHE GRAMMOPHON, collection Prestige. (40)

Un autre disque à retenir pour son intérêt scolaire donne des extraits de l'*Or du Rhin,* de *WAGNER,* et pris tout au long de l'action depuis le chant des Filles du Rhin au début jusqu'à l'entrée des Dieux au Walhalla. PATHE-MARCONI - PLAISIR MUSICAL. (41)

Encore dans la collection ANGEL de PATHE-MARCONI, voici une remarquable intégrale de *Carmen,* de *BIZET.* Les noms figurant à l'affiche vous mettront l'eau à la bouche : M. Callas, N. Gedda, Orchestre de l'Opéra, G. Prêtre. On ne pouvait trouver mieux pour Bizet et l'un de ses chefs-d'œuvre. L'ensemble comprend trois disques absolument parfaits; la

somptueuse plaquette contient des textes abondants sur G. Bizet et Carmen, les quatre actes de Carmen, etc... (42)

Une autre splendide intégrale existe chez DEUTSCHE GRAMMOPHON : de *R. STRAUSS*, *Arabella*, comédie lyrique en trois actes. Trois disques furent nécessaires pour contenir l'œuvre. Ils sont livrés dans un superbe coffret mettant bien à l'abri son contenu précieux. Une riche plaquette, un volume, offre diverses études sur l'œuvre et donne le texte en plusieurs langues dont la française. Parmi les acteurs remarquablement à leur place dans leurs rôles respectifs, on aime remarquer le nom de Fischer Dieskau. Ces conditions matérielles précisées, notez que cet opéra, si éminemment marqué du système musical du compositeur, se rapporte intimement à la musique populaire slave. (43)

Pour ténor, alto, trois voix de femmes et un piano, un drame musical, *Journal d'un disparu*, ensemble de lieder, écrit par JANACEK, d'après des poèmes contant l'histoire d'un paysan abandonnant son pays pour suivre une bohémienne qu'il a rencontré, a constitué un disque chez DEUTSCHE GRAMMOPHON. Cette musique, intense et expressive, se caractérise par des rythmes vigoureux et un style vocal s'apparentant au langage parlé. Quoique datant de 1917-1919, cette œuvre ne laisse pas d'étonner par son style avancé. R. Kubelik tient le piano et dirige E. Haefliger, K. Griffel et le chœur de femmes. Ce disque a été couronné d'un Grand Prix du disque. (44)

Enfin, pour terminer, retenez :

Chez la VOIX DE SON MAITRE, dans la collection Voix Illustres, un repiquage pur d'un enregistrement de la voix de Chaliapine dans diverses mélodies de *MOUSSORGSKY*, *GLINKA*, *GRETCHNANINOV*, et des extraits d'opéras de *RACHMANINOV*, *ROSSINI* et *GOUNOD*. (45)

Chez COLUMBIA, Maria Callas, dans des extraits d'opéras de *VERDI*. (46)

* * *

HARMONIA MUNDI, à Saint-Michel-de-Provence, Basses-Alpes, poursuit son inlassable effort avec « *Musique de tous les Temps* » et « *Orgues historiques* ».

Tout exemplaire de chacune de ces revues comprend divers articles et un disque 45 tours 17 cm donnant une illustration sonore au sujet traité par le numéro contenant ce disque. Ainsi :

— le numéro 11 de « Orgues historiques » est consacré à l'instrument de Saint François de Lyon. Au sommaire : une Etude de Jean Fellot « *Lyon mon pays* » - *Cavaillé-Coll et l'Ecole d'orgue française* - *Chronologie de l'œuvre de Cavaillé-Coll* - *Les Widor à Lyon* - Divers documents techniques. Une abondante iconographie (11 reproductions). Le disque contient des extraits de deux Symphonies de *WIDOR*. (47)

— le numéro 38, de « Musique de tous les Temps », traite de l'interprétation ancienne. Au sommaire : *La double fonction du signe de mesure* - *La fausse note pointée* - *Où la petite note vaut une ronde* - *L'illusion de la Table d'agréments* - *Un solfège différent* - Etc... Là aussi, iconographie et nombreux exemples musicaux accompagnent les textes. Avec le disque, vous entendrez diverses pièces de *BACH*, *BUXTEHUDE*, *L. COUPERIN*, *HÆNDEL*, jouées par A. Geoffroy-Dechaume. (48)

A cette production du plus grand intérêt, si l'on joint le passionnant ouvrage de Geoffroy-Dechaume, « *Les Secrets*

de la Musique ancienne », déjà signalé plus haut, on dispose de la meilleure documentation qui soit sur la musique des XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles quant à son interprétation.

*
* *

PATHE-MARCONI vient de sortir un disque comprenant les trois œuvres imposées au Baccalauréat 1966. Dès maintenant, vous pouvez disposer de cet enregistrement auprès de votre disquaire habituel. (49)

EXCEPTIONNEL

HARMONIA MUNDI qui, depuis deux ans, s'est vu attribuer tous les grands prix d'orgue, présente : la Collection « *Orgues Historiques* » en un disque panorama des orgues d'Europe occidentale.

HARMONIA MUNDI a réuni les talents de toute la jeune génération d'organistes : Michel Chapuis, Francis Chapelet, René Saorgin, Helmut Winter, célébrés comme les meilleurs interprètes de ces musiques redécouvertes pour porter à sa perfection une aussi passionnante collection dont l'intérêt se renouvelle à chaque œuvre, à chaque interprète, à chaque instrument.

ORGUES HISTORIQUES
HMO 30 580 *(Artistique)*

Covarrubias, Salamanque - Marmoutier, Saint-Maximin, L'Isle-Sorgue, Souvigny - Bastia - Frederiksborg - Trebel - Steinkirchen .

Présentés par : Francis Chapelet - Michel Chapuis - René Saorgin - Helmut Winter.

On trouve en ce numéro 2 annonces de ''Nouveautés ERATO' L'une d'elles, pages 38, est semblable à celle qui figure dans le numéro précédent, page 23; elle comportait une erreur d'impression que la nouvelle rectifie : Michèle BOEGNER.

CATALOGUE

(1) MUSIQUE SACRÉE DE LA RENAISSANCE A SALZBOURG :
F. SICHER (Resonet in laudibus - Tablatures : Ave Maris stella, In dulci jubilo, Canzone a tre). - H. ISSAC (Optime pastor, motet à 6 v.). L. SENFL (Beati omnes, motet à 4 v.). - J. STADLMAYER (Christe Redemptor omnium, hymne à 4 v.). - P.-G. BONAMICUS (Graduel Tu es Deus; Trait Jubilate Deo). - P. HOFHAIMER (Salve Regina; Tristitia vestra, motet à 3 v.; Recordare, Virgo Mater). - H. FINCK (Veni redemptor gentium, hymne à 4 v.). - T. MASSAINO (Illumino oculos, motet à 6 v.).
(30/33 - *CHARLIN, stéréo compatible AMS* 67)

(2) VIVALDI :
Gloria en Ré Maj. pour soprano, contralto et orchestre. - Salve Regina en ut min. pour contralto et double orch. à cordes.
(30/33 - *PHILIPS - mono L* 2.431 *L, stéréo* 835.300 *LY*)

(3) VIVALDI :
Magnificat. - Te Deum.
(30/33 - *PHILIPS - mono L* 2.432 *L, stéréo* 835.301 *LY*)

(4) J.-S. BACH :
Cantates : BWV 131 « Aus der Tiefe rufe ich » et BWV 149 « Man singet mit Freuden vom Sieg ».
(30/33 - *ERATO - mono LDE* 3.274, *stéréo STE* 50.174)

(5) J.-S. BACH :
Oratorio de Pâques.
(30/33 - *ERATO - mono LDE* 3.321, *stéréo STE* 50.221)

(6) GILLES :
Requiem (Introït, Kyrie, Graduel, Offertoire, Sanctus, Benedictus, Agnus, Communion).
(30/33 - *ERATO - mono LDE* 3.353, *stéréo STE* 50.253)

(7) LE XVIII[e] SIÈCLE ITALIEN :
Intradas et Sonates pour 2 orgues, trompettes, cors et timbales.
(30/33 - *ARCHIV PRODUKTION - mono* 14.349, *stéréo* 198.349)

(8) PASQUINI :
8 Sonates pour 2 clavecins. - 7 Sonates pour 2 orgues.
(30/33 - *ERATO - mono LDE* 3.317, *stéréo STE* 50.217)

(9) J.-S. BACH :
Œuvre d'orgue, Vol. II : Trois Toccatas et Fugues : BWV 540, 538, 564.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI - HMO* 30.558)

(10) J.-S. BACH :
Œuvre d'orgue : Chorals de Leipzig : Komm, heiliger Geist, Herre Gott. - O Lammes Gottes. - Herr Jesu Christ. - Schmücke dich, o liebe Seele. - An Wasserflüssen Babylon. - Von Gott will ich ich nicht lassen. - Nun danket alle Gott.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI - HMO* 30.556)

(11) VIERNE :
3[e] Symphonie pour orgue. - 3 Pièces en style libre (Berceuse, Carillon, Arabesque).
(30/33 - *PHILIPS - mono; stéréo* 835.746 *LY*)

(12) M. DUPRE :
Préludes et Fugues pour orgue op. 36 (mi min., La bémol M., Ut Maj.).
MESSIAEN :
Le Banquet céleste. - Les Bergers.
(30/33 - *MERCURY - mono - stéréo* 130.576 *LY*)

(13) J.-S. BACH :
Variations Goldberg, BWV 988.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE - mono FALP* 808 *et FALPS* 809 - *stéréo ASDF* 808 *et ASDFS* 809)

(14) HAENDEL :
4 Suites : n° IV mi min.; n° XIV Sol Maj.; n° X ré min.; n° XII mi min.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE - mono FALP* 842, *stéréo ASDF* 842)

(15) G. FAURE :
Nocturnes piano, 1 à 8.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE - mono FALP* 800, *stéréo ASDF* 800)

(16) G. FAURE :
Nocturnes piano, 9 à 13. - Thème et Variations ut dièse min.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE - mono FALP* 801, *stéréo ASDF* 801)

(17) ROSSINI :
Œuvres pour piano : Tarentelle pur sang (avec traversée de la procession). - L'Innocence italienne et la candeur française. - La Pesarese. - Prélude prétentieux. - Memento homo. - Assez de memento : dansons. - Echantillon de Noël à l'italienne.
(30/33 - *CYCNUS - mono* 30 *CM* 033, *stéréo* 60 *CS* 533)

(18) BOCCHERINI :
Sonate violoncelle en La Maj.
BARSANTI :
Sonate flûte Ut Maj.
RUTINI :
Sonate clavecin Mi Maj.
VERACINI :
Sonate violon si min.
ZIPOLI :
Toccata clavecin ré min.
(30/33 - *CYCNUS - mono* 30 *CM* 032, *stéréo* 60 *CS* 532)

(19) BODIN DE BOISMORTIER :
Concerto IV si min. op. 21 flûte, hautbois, violoncelle et clavecin. - Sonates : mi min. op. 37 n° 2 hautbois, violoncelle, clavecin; sol min. op. 34 flûte, haubois et clavecin.
LECLAIR :
Sonates : ré min. flûte, hautbois, violoncelle, clavecin; Ré Maj. flûte, cello et clavecin.
(30/33 - *ERATO - mono LDE* 3.311, *stéréo STE* 50.211)

(20) BEETHOVEN :
10 Thèmes variés op. 107 pour piano et flûte.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *HMO* 30.598)

(21) POULENC :
Sextuor flûte, hautbois, basson, cor. - Trio piano, hautbois, basson. - Sonate flûte, piano.
(30/33 - *DISCOPHILES FRANÇAIS* - *mono DF* 730.087, *stéréo* 740.087)

(22) J.-S. BACH :
Concertos violon : la min. BWV 1.041 et Mi Maj. BWV 1.042.
HAYDN :
Concerto violon Ut Maj. n° 1.
(30/33 - *PHILIPS* - *mono* - *stéréo* 835.254 *LY*)

(23) Concertos en écho :
Mozart (Divertiss. Si bémol Maj. KV 137).
Haydn (L'Echo, divert. Mi bémol Maj.).
Vivaldi (Concerto 2 viol. et orch. La Maj.).
Roman (Sinfonia n° 20 mi min.).
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 18.947, *stéréo* 138.947)

(24) HAYDN :
Concerto Ré Maj. flûte et cordes.
MOZART :
Concerto Ut Maj. K 299 flûte, harpe et orch.
GLUCK :
Danse des Esprits.
(30/33 - *TELEFUNKEN* - *mono* - *stéréo STEL* 11)

(25) HAYDN :
Concerto Ré Maj. op. 21 piano et orch.
MOZART :
Concerto La Maj. n° 12, K 414.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE* - *mono FALP* 831, *stéréo ASDF* 831)

(26) BRAHMS :
Concerto n° 1 ré min., op. 15, piano et orch.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1.020, *stéréo SAXF* 1.020)

(27) BRAHMS :
Concerto n° 2 Si bémol Maj., op. 83, piano et orch.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1.021, *stéréo SAXF* 1.021)

(28) TCHAIKOVSKY :
Variations sur un thème rococo pour violoncelle, op. 33.
SAINT-SAENS :
Concerto violoncelle n° 1, op. 33.
(30/33 - *MERCURY* - *mono* 121.025 *MSL* - *stéréo* 131.025 *MSY*)

(29) HAENDEL :
Water Music.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 618.799, *stéréo* 138.799)

(30) HAYDN :
Symphonie n° 49 fa min.
MOZART :
Symphonie n° 29 La Maj. K 201.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 821, *stéréo ASDF* 821)

(31) SCHUBERT :
Symphonies n° 5 Si bémol Maj. et n° 8 si mineur.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 994, *stéréo SAXF* 994)

(32) SCHUBERT :
Symphonies n° 2 Si Maj. et n° 3 Ré Maj.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *mono* 18.790, *stéréo* 138.790)

(33) BERLIOZ :
Symphonie fantastique.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1.013, *stéréo SAXF* 1.013)

(34) BERLIOZ :
Symphonie fantastique.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *mono* 618.964, *stéréo* 138.964)

(35) BRUCKNER :
Symphonie n° 8 ut min.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 825/6, *stéréo ASDF* 825/6)

(36) MAHLER :
Symphonie n° 8 « des mille ».
(30/33 - *PHILIPS* - *mono* - *stéréo* 838.209/10 *LY*)

(37) O. VECCHI :
L'Amfiparnasso.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *HMO* 30.628)

(38) MONTEVERDE :
Le Couronnement de Poppée.
(30/33 - *V.S.M., ANGEL X* - *mono AN* 126/7 *F*, *stéréo SAN* 126/7 *F*)

(39) RAMEAU :
Acte de ballet de l'opéra Dardanus : Ouverture. - Lent et majestueux, vite. - Marche pour les différentes nations. - Menuet tendre en rondeau. - Tambourin I et II. - Air vif. - Rigaudon I et II. - Air en rondeau. - Entrée. - Sommeil. - Rondeau tendre. - Tambourin I et II. - Chaconne.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *HM* 30.671)

(40) MENDELSSOHN :
Le Songe d'une nuit d'été.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *mono* 618.959, *stéréo* 138.959)

(41) WAGNER :
L'Or du Rhin (extraits).
(30/33 - *PATHE MARCONI, PLAISIR MUSICAL* - *FALP* 30.302)

(42) BIZET :
Carmen.
(30/33 - *V.S.M., ANGEL XVI* - *mono AN* 140 *à* 142 *F*, *stéréo SAN* 140 *à* 142 *F*)

(43) R. STRAUSS :
Arabella.
(30/33 - *DEUTSCHE GR.* - *mono* 18.883/5, *stéréo* 138.883/5)

(44) JANACEK :
Journal d'un disparu.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *mono* 18.904, *stéréo* 138.904)

(45) Féodor Chaliapine :
Rachmaninov (La lune est haute dans le ciel). - Rossini (Air de la calomnie). - Gounod (Faust : Le Veau d'or; Vous qui faites l'endormie). - J. Ibert (Don Quichotte). - Moussorgsky (Trepak, Chant de la puce). - Chant des bateliers de la Volga; Le long de la Peterskaia; Chant d'amour perse. - Glinka (Le doute). - Gretchaninov (Litanie).
(30/33 - *V.S.M.* - *FALP* 50.029)

(46) VERDI :
(Récitals M. Callas) - Extraits de : Othello, Aroldo, Don Carlos.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1.008 - *stéréo SAXF* 1.008)

(47) Orgues historiques, n° 11 :
L'Eglise Saint-François de Lyon.

(48) Musique de tous les temps, n° 38 :
De l'Interprétation de la Musique ancienne.

(49) Baccalauréat 1966.
(30/33 - *V.S.M.* - *FALP* 30.324)

Henry LEMOINE et Cie

17, Rue Pigalle PARIS-9e - C.C.P. Paris 5431 - Tél. 874-09-25

Extrait du catalogue général

Ouvrage recommandé pour l'étude de la Danse Rythmique - Classique - Expressive.

HUGUETTE LAMBA
Choix de musique de danse
92 pièces de piano comprenant des études de mesure - Barre - Pas divers et enchaînements - Valses - Polkas - Mazurkas - Danses anciennes de tous pays - Extraits ou œuvres d'auteurs contemporains.
Un volume broché de 68 pages 10,40

●

Deux recueils sur la Danse folklorique illustrés de nombreux dessins et croquis en plusieurs couleurs avec la notation des pas.

EDMEE ARMA
Entrez dans la danse
29 Danses populaires françaises
Un Recueil broché de 88 pages 5,80

Voyez comme on danse... un peu partout en Europe
74 Danses populaires de divers pays d'Europe
Un Recueil broché de 144 pages 7,20

MUSIQUE CHORALE (Recueils divers)

	sans accompag.	avec accompag.
*ABSIL (J.). L'Album à colorier .... Cantate pour deux voix d'enfants.	3,00	11,20
— Bestiaire .... Chœurs à 4 voix mixtes sur des poèmes de Guillaume Apollinaire.	3,50	
* — Chansons plaisantes (2 voix d'enfants).		
1er Recueil - 9 chansons d'après le folklore roumain .	3,50	10,20
2e Recueil - 9 chansons d'après le floklore français et autres	4,60	10,40
* — Le Cirque volant .... Cantate pour 2 voix d'enfants.	3,50	12,40
— Six poèmes de Maurice Carême (3 voix égales)	2,50	
— Zoo - Chœurs à 4 voix mixtes sur des poèmes de Jean Sasse	4,60	
ARMA (P.). Divertimento N° V pour chœurs mixtes d'après des thèmes populaires de France	4,60	
— Quatorze Chœurs. Chœurs à 4, 5, 6 et 7 voix mixtes sur des chansons populaires de divers pays	4,40	
DANDELOT (G.). Six Chœurs - à 3 voix de femmes ou d'enfants sur des poèmes de L. Jauzin ..	4,60	
PLE (S.). Chants d'hier et d'aujourd'hui. 10 chœurs pour voix mixtes	4,60	
— La petite chanterie. 12 chœurs pour voix égales	3,50	

* Les ouvrages précédés d'un astérisque existent avec accompagnement d'orchestre. (Matériel en location.)

Editions Jean JOBERT

44, RUE DU COLISÉE - PARIS 8e - ÉLY 26-82

Enseignement

Noël-Gallon. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Cours complet de Dictées musicales en 6 volumes à une, deux, trois, quatre parties et dictées d'accords.
Solfège des Concours en 7 volumes avec et sans accompagnement.

Jean Déré. Professeur au Conservatoire de Paris.
Le Gradus des 7 clés en 3 volumes avec et sans accompagnement.

Jules Granier **Solfège manuscrit** 24 leçons à changement de clés avec accompagnement.

Albert Landry. **Excelsior-Méthode** pour piano élémentaire, théorique et pratique, en 24 leçons.

André Marescotti. - Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne

Vient de paraître :

Etienne Ginot. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Méthode nouvelle d'initiation à l'Alto.

VIENT DE PARAITRE :

De la LYRE D'ORPHÉE à la MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Histoire Générale de la Musique à l'usage des élèves de l'enseignement du Second Degré par

JACQUELINE JAMIN

Professeur d'Education Musicale au Lycée de jeunes filles de Courbevoie

OUVRAGE CONFORME AUX INSTRUCTIONS MINISTERIELLES

Complément indispensable des cours pour lesquels sont utilisés des Solfèges ne comportant pas de leçons d'Histoire de la Musique, par exemple les Solfèges de Maurice CHEVAIS

1 fort volume in-8°, 192 pages : 9,80 F

Livrable à lettre lue

A. LEDUC Editeur - 175, rue St-Honoré - PARIS

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Publicivit : 3 bis, rue de la Sablière - Paris-14e Dépôt légal : 1er Trimestre 1966 Directeur gérant : A. Musson